

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA ANTROPOLOGIA TEATRAL

Y EL ENTRENAMIENTO

EN EL ODIN TEATRET

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

SONIA OLIVIA BUSTOS SEGURA

A S E S O R :

LIC. FIDEL MONROY BAUTISTA

MEXICO, DF

ENERO 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La muerte nos ha tocado,
pero no ha logrado separarnos totalmente.

A las muchas personas que amo y me aman

Índice

Introducción	1
1. Grotowski como influencia en Barba	4
1.1 Los años sesenta, transición teatral	5
1.2 Jerzy Grotowski	15
1.2.1 El trabajo de Grotowski en Polonia	17
1.2.2 Grotowski fuera de Polonia	27
1.3 Eugenio Barba	30
1.3.1 Eugenio Barba en relación con Grotowski	31
2. El Odin Teatret y la Antropología Teatral	38
2.1 El Odin Teatret	38
2.2 Antropología Teatral	57
2.2.1 Pre – expresividad	61
2.2.1.1 Principios que retornan	63
2.2.1.2 Energía y presencia	67
2.2.2 ISTA	70
3. El entrenamiento del Odin Teatret	77
3.1 El entrenamiento	77
3.2 El entrenamiento del Odin Teatret	83
3.2.1 El entrenamiento de Julia Varley	96
Conclusiones	106
Apéndice	109
Bibliografía	128

Introducción

Para el actor el instrumento de trabajo es su propio cuerpo, por lo que un uso consciente y adecuado de él debe ser muy importante para su hacer. A través de la Historia del Teatro han existido muchas formas representacionales con características propias; en Oriente encontramos tradiciones escénicas muy antiguas que cuentan con técnicas corporales estructuradas, por otro lado en Occidente existen pocas técnicas que cuentan con un trabajo corporal bien definido, sin embargo en los últimos años han surgido algunas que buscan dar al actor las herramientas necesarias para desempeñar su oficio.¹

Uno de los grupos que se han desarrollado en el ámbito de la investigación sobre el trabajo del actor es el Odin Teatret que tiene más de 40 años de existencia. Alrededor de los años sesenta, momento en que el Odin comenzó, existieron otros grupos que buscaban un cambio en la actividad teatral lo que los llevó a crear y experimentar nuevas formas de ésta. Una de estas agrupaciones fue la dirigida por Jerzy Grotowski, al principio era evidente la influencia del trabajo realizado por Grotowski en el Odin Teatret, debido a que Eugenio Barba había sido asistente de Grotowski, sin embargo el Odin creó un estilo de trabajo propio que los ha definido y que también ha evolucionado a lo largo de estos años.

Una de las características más importantes del grupo es la creación de un entrenamiento personal por parte de los actores, el cual ha sido conformado a partir de sus

¹ A lo largo de este trabajo haré referencia a Oriente y Occidente, considerando las convenciones existentes; así el término Oriente se referirá sobre todo a una región de Asia, lo que se denomina Lejano Oriente, y Occidente abarcará la cultura europea, incluso América por haber absorbido esta cultura durante la colonia. Desde mi punto de vista esta división no es totalmente correcta, ya que responde a una visión europea, además de no considerar muchos puntos importantes; en el caso del continente americano contamos con una fuerte influencia de la cultura europea, sin embargo ésta se mezcló con las culturas precolombinas y africanas que, aunque aparentemente han sido minimizadas, tienen una fuerte influencia en la vida cotidiana; el continente africano no ha sido realmente integrado en dicha división, por un lado al no adoptar la cultura europea no pertenece a Occidente, pero tampoco es similar a las culturas orientales, entonces tampoco es Oriente. A pesar de que no comparto del todo estas nociones, utilizo tal división porque es útil para propósitos representacionales y para comprender la Antropología Teatral, además me parece que dicha discusión tendrían que ser profundizada pero tal ahondamiento no tiene espacio en este trabajo.

investigaciones personales. Aunado al trabajo con el grupo teatral, Barba realizó un estudio basado en los puntos en común que tienen las técnicas estructuradas existentes como las de Oriente, principalmente, por ser aquellas que tienen una tradición mayor. Este estudio denominado Antropología Teatral busca comprender mejor la labor del actor, el funcionamiento de dichas técnicas y el resultado escénico que se obtiene de ellas. El entrenamiento creado por los actores del Odin Teatret contiene los principios de la Antropología Teatral, por lo que el trabajo del grupo forma parte de dicho estudio. Hacer referencia a la Antropología Teatral no responde sólo a la importancia que ésta tiene en el ámbito teatral, sino que también ayuda a comprender el entrenamiento del Odin en relación a los principios que maneja de ésta.

Tomar como tema el entrenamiento de los actores del Odin es tocar un tema al cual no se puede llegar directamente, ya que como en algún momento lo definió Eugenio Barba, el entrenamiento es la actividad secreta del grupo, esto ha cambiado pero tampoco es algo que se pueda conocer tan fácilmente, debido a que es el resultado de un trabajo y de una investigación absolutamente personal. Así que para tener un acercamiento a su entrenamiento me he basado en escritos de ellos y de personas que han podido observar su trabajo; así como en sus espectáculos, considerando que el espectáculo es, de cierta forma, donde se pueden ver los resultados obtenidos en el entrenamiento; también en su labor como pedagogos ya que es donde transmiten a otros lo que ellos han logrado; así como en algunos trabajos de demostración.

Describir más detalladamente el entrenamiento de Julia Varley tiene como fundamento que ella cuenta con un entrenamiento vocal muy importante que ha desarrollado a partir de la relación directa entre la voz y el cuerpo, además la progresión

que fue teniendo su entrenamiento respondió a una necesidad personal, que era superar las deficiencias en su trabajo vocal no sólo a nivel escénico sino también en la vida diaria.

Finalmente incluyo un pequeño informe de las actividades realizadas en la XIII reunión de la ISTA, a la cual tuve la fortuna de asistir, atestiguando y comprendiendo de manera más directa lo que se conoce teóricamente.

Considerando que en el Teatro realizado en Occidente, en general no se cuenta con técnicas corporales estructuradas para un trabajo de actuación, me resulta muy interesante la labor de los actores del Odin Teatret que, a partir de una investigación propia, lograron crear una técnica que les ayuda en su desempeño escénico, en la cual, el principal objeto de estudio es su cuerpo y que, además, responde a las necesidades, carencias y aptitudes de cada uno de ellos.

El principal motivo por el que me parece importante analizar en este trabajo lo propuesto por el Odin, es que se trata de una investigación personal a partir de lo corporal, pero otro punto a destacar es el hecho de que sea un grupo teatral que tenga tanto tiempo de existencia y que mantenga aún una constante evolución; el grupo no tiene la actividad teatral de la representación como único móvil, tiene otras actividades que están vinculadas y que permiten que el Odin Teatret continúe creando.

Me parece que el trabajo de entrenamiento desarrollado por los actores del Odin Teatret puede ser útil para otros actores, pero para ello creo que primero habría que conocerlo y entender bien lo que realizan, porqué ha evolucionado de cierta manera y cómo funciona. También hay que comprender que el entrenamiento del grupo ha respondido a situaciones concretas; no se trata de imitar sino de aprender de esta experiencia.

1. Grotowski como influencia en Barba

En 1962 Eugenio Barba colaboró al lado de Jerzy Grotowski mientras éste dirigía el Teatr 13 Rzędów en Opole, Polonia. La influencia provocada en Barba a lo largo de dos años de asistir al creador polaco, se vio reflejada posteriormente en su labor teatral, por lo tanto esta experiencia es importante para consolidar la línea de trabajo con el Odin Teatret y su estudio sobre la Antropología Teatral. Aunque finalmente los trabajos de Grotowski y Barba adquirieron rumbos distintos, el intercambio y el aprendizaje entre sus peculiares formas de hacer teatro continuaron y marcaron su labor teatral.

Antes de hablar de la relación entre el trabajo de Jerzy Grotowski y el de Eugenio Barba, vale la pena hacer referencia a otros trabajos teatrales que surgieron en distintas partes del mundo alrededor de los años sesenta, ya que no fueron casos aislados los de Grotowski y Barba, sino que se dio una tendencia de cambio e innovación que se desarrolló en cada grupo de teatro con características propias. “La connotación principal y unificadora de estas experiencias,... fue desde un principio la búsqueda de una renovación profunda y radical del modo de hacer y concebir el teatro con respecto a las convenciones estereotipadas de la escena oficial”.¹ Para De Marinis, 1968 es un año de suma importancia en el teatro, ya que considera que se logra una consagración de la renovación teatral, que venían buscado los grupos en los años precedentes; además del cambio que representa este año debido a la serie de acontecimientos sociopolíticos que influyeron en el ámbito cultural, este periodo es para él, un punto a partir del cual el teatro sufrió una transición relevante para los años posteriores, denominándolo el sesenta y ocho teatral.

Es, pues, la década de los sesenta, un momento en el cual convergieron grupos que pretendían renovar el hecho teatral partiendo de distintos puntos.

¹ Marco De Marinis, *El nuevo teatro, 1947 – 1970*, Barcelona, Instrumentos Paidós 6, Paidós, 1988, p.13.

1.1 Los años sesenta, transición teatral

Una de las primeras agrupaciones teatrales que comenzó en este camino fue el Living Theatre que surgió a partir del deseo de Julian Beck y Judith Malina de crear un teatro vivo, de repertorio y contra el teatro oficial de Estados Unidos de América (EUA), que era el realizado por Broadway; esta idea inició en 1947, pero hasta 1951 presentaron el espectáculo que dio pie a su inauguración.

La primera parte de su trabajo la desarrollaron dentro de EUA, en ésta buscaban una renovación del lenguaje dramático y escénico, acortar las distancias entre escena y realidad, llegar al público mediante un contacto más profundo, exorcizar la violencia real con la violencia teatral. *The Connection* y *The Brig* son puestas en escena representantes de este trabajo, la última responde a un descubrimiento de Artaud y el teatro de la crueldad. Los temas estaban relacionados con el mundo de las drogas y la descripción del día de un prisionero militar, respectivamente; para lograr un acercamiento mayor a las situaciones planteadas en los espectáculos, el lenguaje que utilizaban era el característico de éstas.

En 1964 la agrupación se trasladó a Europa a experimentar una nueva situación de vida y de trabajo, teniendo sus principales propósitos

... en la creación colectiva, en la improvisación total (o *free theatre*), en la inclusión del público como participante activo en el espectáculo. Pero sobre todo... de una *comunidad de convivencia y de trabajo*, ligada por esos mismos ideales anarcopacifistas (liberación sexual, independencia, colectivización de las funciones y de las tareas, rechazo del beneficio económico, de la violencia y de todo tipo de poder).²

² *Ibid*, p. 246.

Mysteries and Smaller Pieces, *Antigone* y *Paradise Now* fueron algunas puestas en escena de este período en donde se dio un proceso de desteatralización, en el que buscaban alejarse del teatro desde el punto de vista de lo establecido. Las representaciones pretendían involucrar e incluso responsabilizar al espectador, casi todos los espectáculos tuvieron varias versiones sucesivas al estreno debido a que progresaban de acuerdo a la situación que se vivía, el grupo utilizaban el teatro como un medio para desarrollar sus intereses personales, fuertemente ligados con las cuestiones sociopolíticas propias de la época. En 1968 el Living regresó a EUA, retorno que no fue del todo favorable para ellos.

Después volvieron a Europa, en 1970 se dio la última presentación de *Paradise Now* y por otro lado la disolución de la agrupación en cuatro grupos. El grupo encabezado por sus fundadores, después de permanecer un tiempo en París, se trasladó a Brasil, en donde la situación política representaba para el grupo teatral una oportunidad para desarrollar la acción política por medio del teatro, que siempre había constituido uno de sus principales móviles. Sin embargo las diferencias socioculturales fueron un obstáculo, Julian Beck y Judith Malina fueron arrestados, posteriormente liberados y expulsados del país.

Otro grupo importante que surgió en EUA fue el dirigido por Richard Schechner, creado en 1967, el Performance Group desarrolló distintas formas de trabajo como el *happening* que fue incluido en 1968. Su labor se basaba en "...ritualidad, expresión corporal, improvisación colectiva: pensemos sobre todo en el célebre *Dionysus in '69*." ³ El trabajo del Performance Group continuó la investigación hacia un acto teatral lleno de ritualidad, utilizando conceptos como el del chamán para establecer símiles en su trabajo, además de usar una dramaturgia colectiva para estructurar sus espectáculos, la relación

³ *Ibid*, p. 286.

entre los actores y los espectadores dentro del espacio escénico fue otra característica del grupo.

Algunas de sus puestas en escena más destacadas son *Dionysus in '69*, *Macbeth*, *Commune*, *Concert*, *The Tooth of Crime*. La búsqueda constante de maneras para renovar la concepción teatral establecida tuvo como resultado una investigación por parte del grupo a nivel corporal, dramático, escénico; que se estructuró como teoría en el *environmental theatre*, ésta se vio reflejada, sobre todo, en la concepción espacial de los espectáculos.

El rechazo del espacio teatral por una acción que se expanda en el espacio para involucrar a toda la sala ha sido experimentado... por Richard Schechner. En los años sesenta su *environmental theatre* se ha vuelto un modo difuso del teatro alternativo, por un espacio en contra de la tradición teatral, de fusión entre actores y espectadores.⁴

Una característica que Schechner desarrolló en su trabajo con el Performance Group y que ha continuado hasta la fecha es la interculturalidad como instrumento de enriquecimiento de la labor escénica; Schechner ha dirigido espectáculos en diferentes partes del mundo como: *Cherry Ka Baghicha*, *Ma Rainey's Black Bottom*, *Oresteia*, *Waiting for Godot*; en los cuales la interculturalidad forma parte importante para el proceso de las puestas en escena. También, paralelamente al trabajo con el grupo y aún después de dejarlo, Schechner ha sido editor de la *Tulane Drama Review* (TDR), revista que publicó artículos importantes para la Historia del Teatro.

En EUA existieron muchos grupos teatrales que surgieron entre la década de los cincuenta y los sesenta, en los cuales los elementos políticos locales eran fundamentales

⁴ Fabrizio Cruciani, *Arquitectura Teatral*, México, Col. Escenología 25, Gaceta, 1994, p. 238.

para definir el rumbo de su trabajo, por mencionar algunos: San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet Theatre, Open Theatre, El Teatro Campesino.

En la parte sur del continente existieron otros grupos importantes como el Teatro Arena de São Paulo que surgió en 1956 como una negativa ante el teatro tradicional, dirigido por Augusto Boal, esta agrupación desarrolló el Teatro del Oprimido:

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derribar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: Sistema Comodín.⁵

La situación política propició que se estructuraran teorías de la representación, las cuales proponían nuevas formas de hacer teatro, estas formas eran de tipo clandestino, en las cuales el principal motivo era hacer partícipe al público, que mediante el acto teatral daba sus puntos de vista y adquiriría una conciencia social. La agrupación de Boal, además se preocupó por el trabajo del actor. “En el Arena se fundó el Laboratorio de Interpretación. Stanislavski fue desmenuzado palabra por palabra.”⁶ Aquí se buscaba preparar a los actores, profundizando en las teorías de Stanislavski y adaptándolas a sus intereses.

Pero no sólo se abrió espacio para la creación actoral, también para la dramaturgía, lo que dio como resultado el nacimiento de obras con personajes brasileños que reflejaban nítidamente la problemática de la época y el lugar. En 1959 apareció en escena el primer drama urbano y proletario brasileño. Aunque también trabajaron obras clásicas nacionalizándolas, es decir dándoles una perspectiva local. Posteriormente el Teatro Arena

⁵ Augusto Boal, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974, p. 143.

⁶ *Ibid*, p. 196.

realizó espectáculos musicales con los cuales se pretendía destruir las convenciones teatrales establecidas.

A partir de todo este esfuerzo pudieron concretar algunos principios básicos de trabajo como la constante provocación hacia el público a reflexionar, la investigación del actor sobre su hacer, la eliminación de personajes fijos, el trabajo colectivo de los actores en el escenario, un discurso político definido. Lo cual se resumió en el Sistema Comodín.

“Comodín” es el sistema que se propone como forma permanente de hacer teatro – dramaturgia y puesta en escena –. Reúne en sí todas las pesquisas anteriores hechas en el Arena y en este sentido, es la suma de todo lo sucedido anteriormente. Y, al reunir las, también las coordina, y en este sentido es el principal salto de todas las etapas de nuestro teatro.⁷

Las condiciones políticas de Brasil empeoraban y Augusto Boal salió exiliado en 1971. Boal continuó con su actividad teatral en Argentina y también conoció otras agrupaciones de América Latina. Boal consideraba que aunque cada una de ellas tenía características propias y condiciones distintas para desarrollar su trabajo, pertenecían todas a una misma corriente ya que las motivaciones eran comunes.

El concepto de Teatro Popular sería el que unificaría el trabajo de todos, este teatro es el relacionado con el pueblo.

Población es la totalidad de habitantes de un país o región. Más restringido es el concepto de *pueblo*: incluye a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba obreros, campesinos y a todos aquellos que están

⁷ *Ibid*, p. 211.

temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países.⁸

Teatro Popular era un nombre que Boal ya había manejado para describir su trabajo en Brasil, al conocer el trabajo de otras agrupaciones estructuró y clasificó las formas de laborar que eran utilizadas; así el Teatro Arena de São Paulo coincide en el Teatro Popular con grupos latinoamericanos como: La Candelaria, Teatro Experimental de Cali, Cuatro Tablas, Teatro Popular de Vanguardia, Libre Teatro Libre, Rajatabla, Grupo Teatro Escambray y otros.

Tal como la situación política influyó en el surgimiento de algunas de estas agrupaciones, los mismos sucesos políticos fueron, en gran parte, los responsables de la desintegración de ellos o, en el mejor de los casos, generaron cambios que modificaron la forma de trabajo inicial de estos grupos.

De igual forma la situación política influyó en el teatro del viejo continente, muchas agrupaciones se caracterizaron por querer cambiar la forma como se estaba haciendo teatro en esos momentos, teatro que además respondía a la crisis posterior a la 2ª Guerra Mundial, la cual se daba no sólo a nivel económico, sino que también afectó la estructura de las compañías o la destrucción de los teatros, arquitectónicamente hablando. La posguerra evidentemente marcó el trabajo de las agrupaciones que le siguieron inmediatamente, aunque también influyó a aquellas que fueron posteriores.

En la Italia de finales de los años cincuenta, los Teatri Stabili, representantes del teatro oficial, estaban en crisis. Surgieron entonces grandes realizadores teatrales como Carmelo Bene quien es considerado el padre del nuevo teatro italiano y que promovía un

⁸ Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Imagen, 1982, p. 21.

teatro de antirrepresentación (desde el punto de vista de lo ya establecido) entendido “...como monograma subjetivo del actor – autor y como espectáculo de sí mismo.”⁹

Por otro lado Carlo Quartucci emprendió una búsqueda de un nuevo lenguaje teatral partiendo de la dramaturgia del absurdo que permitiera el desarrollo de un público activo; es así como sucede el encuentro con la dramaturgia de Scabia y surge en 1965 *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Slip Trip Scrap & la Grande Mam* que representó la aparición del primer texto del nuevo teatro italiano, además de contar en la puesta en escena con la participación de un Teatro Stabile y un grupo de vanguardia.

De 1969 a 1970 Scabia continuó trabajando junto al Teatro Stabile con un proyecto que proponía un trabajo colectivo en el cual se buscaba comprometer al público con la elección de textos y la realización de espectáculos, la enorme respuesta de la gente logró establecer en el teatro un lugar en donde podían expresar inconformidades, puntos de vista, críticas y peticiones, que en su mayoría tenían un fondo sociocultural, por lo que dicho trabajo fue cancelado por las autoridades. Posteriormente, a partir de una experiencia teatral con niños, Scabia inició un ciclo de Acciones de participación, en las cuales “el teatro se dilata progresivamente en el espacio y en el tiempo: el escenario se hace cada vez más grande (calle, plaza, pueblo, montaña, una región entera) y paralelamente el proceso creativo se hace más amplio.”¹⁰ Continuando con la tendencia del teatro italiano de salirse del teatro, teatro en el sentido de edificio.

Por otro lado Peter Brook, director inglés, dirigió su trabajo hacia un teatro que correspondiera a una necesidad real del hombre, a partir de la década de los sesenta hizo énfasis en este problema, teniendo ya una gran carrera en el teatro, sobre todo dirigiendo

⁹ De Marinis, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰ *Ibid*, p. 300.

obras de Shakespeare, aunque realizó distintos tipos de trabajo. En 1962 se unió a la Royal Shakespeare Company como codirector; buscaba crear empíricamente un método propio de dirección que en *Rey Lear* tuvo un resultado muy exitoso, en esta obra se puede ver la influencia que tuvo de los escritos de Artaud y Beckett, pero encaminados hacia propósitos específicos de la búsqueda de Brook. En 1963 propuso una temporada sobre el Teatro de la Crueldad que se desarrolló en el Lamda Theatre.

Charles Marowitz y yo formamos un grupo, con el Royal Shakespeare Theatre, llamado Teatro de la Crueldad, con el fin de investigar estas cuestiones e intentar aprender por nosotros mismos lo que pudiera ser teatro sagrado... Empleamos este llamativo título para definir nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien numerosos ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto.¹¹

Posteriormente dirigió *Marat – Sade* y *US*. Entre 1968 y 1970 creó el Centre Internacional de Créations Théâtrales (CICT) en donde trabajó con actores de distintas nacionalidades. En 1968 Brook escribió *El espacio vacío*, que comienza así: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹² Lo que Brook propone aquí es rescatar la esencia de la actividad teatral, para hacer un acto auténtico. En este libro hace una crítica a las producciones que se representaban en la mayor parte de los teatros, llamándolo teatro mortal; pero también se refería a la existencia del teatro sagrado que lograba hacer de lo invisible, como los impulsos ocultos del hombre, algo visible; así como del teatro tosco, un teatro popular que

¹¹ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2000, p. 61.

¹² *Ibid*, p. 5.

busca la alegría y la risa burdamente. Finalmente propone un teatro inmediato en donde exista una relación entre el actor y el espectador, entre lo sagrado y lo tosco, un teatro que rompa con las rutinas establecidas y que sea como un juego.

“La cosa importante no es el espacio en un sentido teórico, sino el espacio como instrumento”, instrumento que Brook quiere “ligero y rápido” para que el hombre – actor se realice allí con libertad de sus recursos y atraiga en su recorrido, en el acontecimiento de representación, al hombre – espectador.¹³

A finales de 1972 realizó un viaje a África por tres meses junto con treinta personas, entre actores, técnicos, asistentes; lo que dio como resultado viajes subsecuentes y abrió el campo de trabajo de Brook, ya que descubrió el uso de un lenguaje que traspasaba los condicionamientos socioculturales. Las puestas en escena que siguieron de los viajes a África se caracterizaron por ello.

Posteriormente, en 1974 Peter Brook junto con Micheline Rozan se hicieron cargo de un viejo teatro abandonado, Les Bouffes du Nord en el cual continuaron con el proyecto que ya venían desarrollando, inaugurándolo el 15 de octubre con *Timón de Atenas*. Actualmente Peter Brook continúa trabajando ahí en donde se han creado grandes obras como *Mahabharata*. Su trabajo como director continuó tocando otras áreas como la ópera e incluso ingresó al cine.

El trabajo realizado por Brook como director va de la mano con una investigación actoral encaminada a la importancia del uso del cuerpo, que permita el desarrollo de la presencia y sensibilidad escénica, Brook lo que realza es la eliminación de una racionalización excesiva. “Para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con

¹³ Cruciani, *op. cit.*, p. 236.

una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos – pensamiento, emoción y cuerpo – deben estar en perfecta armonía.”¹⁴ Considera que la forma en la que el actor logra la sensibilidad es mediante el contacto con su cuerpo, el cual debe estar entrenado para eliminar los hábitos de la vida cotidiana y de esta forma estar listo para la acción teatral.

Peter Brook ha tenido una lógica evolución en su labor, pero el trabajo con actores de culturas diferentes y el trabajo mismo con estas culturas es una constante todavía, así como el empleo del espacio, evitando atiborrarlo de escenografías exageradas y jugando con la delimitación del espacio representacional.

En general, la situación política influyó en todas las agrupaciones teatrales que se desarrollaron en la década de los sesenta, pero el deseo de hacer teatro de una forma distinta a la que existía las llevaron a comenzar el cambio, en algunos casos a partir del texto o de los temas de los espectáculos, en otros desde la innovación escenográfica o en puestas en escena llevadas a otros espacios que no eran necesariamente dentro de los edificios teatrales, pero sobre todo se dio una investigación en la forma en como trabajaban los actores y en la relación que se establecía con los espectadores; estas características se convirtieron, en ocasiones, en un aspecto más importante que el discurso político.

El lugar en donde todas estas cuestiones podían ser estudiadas era el equivalente a un laboratorio, es por esto que la mayoría de los grupos buscó dichos espacios para cubrir sus necesidades de investigación. A finales de la década de los años sesenta es el momento en donde el concepto del Laboratorio Teatral surge en algunas agrupaciones enfocándose en una búsqueda y constante indagación por parte del actor de su hacer y del uso de su instrumento, su propio cuerpo.

¹⁴ Brook, Peter, *La puerta abierta*, Barcelona, Alba, 1999, p. 26.

En casos como los de Schechner y Brook, otra característica que se suma, es el interés por un trabajo en donde el intercambio cultural se volvió un área y una fuente importante de la investigación actoral. Por un camino muy parecido se desarrolló el trabajo de Grotowski y Barba, trabajos en donde además el concepto de entrenamiento personal adquirió mucha importancia. Tanto Schechner como Brook han hecho pública la fuerte influencia que tuvo para sus agrupaciones el entrenamiento y el trabajo corporal manejado por Grotowski. Todos estos creadores tienen diferencias entre ellos y características propias, sin embargo los une la continua búsqueda hacia un trabajo actoral orgánico, que incluya un proceso de investigación corporal, además de buscar en otras fuentes que se encontraban alejadas del teatro occidental.

1.2 Jerzy Grotowski

Grotowski nació en Polonia el 11 de agosto de 1932, estudió actuación en la escuela teatral de Cracovia y en 1955 recibió una beca de un año para seguir el curso de dirección en el Instituto de Artes Escénicas de Moscú. En 1959 Jerzy Grotowski comenzó a dirigir junto con Ludwik Flaszen el Teatr 13 Rzędów (Teatro de las 13 filas) en Opole y en 1965 se trasladaron a Wrocław. Las principales influencias para el trabajo de Grotowski fueron: Dullin, Delsarte, Stanislavski, Meyerhold, Vajtangov, la Opera de Pekín, la danza Kathakali y el Teatro Nô.

En 1968 se publicó su libro *Hacia un teatro pobre*. Después de *Apocalipsis cum figuris*, en 1969, Jerzy Grotowski decidió no realizar ningún espectáculo más, sin embargo su investigación teatral continuó desde distintos puntos de vista. Debido a los acontecimientos políticos de su país, Grotowski abandonó Polonia en 1982, se refugió en Dinamarca y posteriormente permaneció un tiempo en EUA. En 1985 trabajó en Italia, en el Centro per

la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontedera en donde surgió la idea de la creación del Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski que se inauguró el 15 de julio de 1985. El 14 de enero de 1999 murió en Pontedera.

Para Marco De Marinis la actividad profesional de Grotowski se puede dividir en cuatro períodos: ¹⁵

1. De 1957 a 1961, durante el cual Grotowski comenzó su actividad teatral profesionalmente, incluyendo los primeros trabajos en el Teatr 13 Rzędów.
2. De 1962 a 1969, abarca los espectáculos caracterizados por la investigación sobre la técnica actoral, realizados en Opole y después en Wrocław.
3. De 1970 a 1979, el trabajo de Grotowski se dirigió a las actividades Parateatrales, dejando de lado la producción de espectáculos.
4. Después de 1979 el trabajo de Grotowski se enfocó a lo que se denomina Teatro de las fuentes, partiendo de una investigación hacia el ejecutante y a las técnicas corporales que emplea, en la cual se buscaba un acercamiento a sus raíces. Dentro de este periodo Grotowski salió de Polonia en 1982 y en 1984 se desintegró el Teatr – Laboratorium.

Por otro lado Zbigniew Osinski marca cuatro periodos de la siguiente forma: ¹⁶

1. Teatro de espectáculos de 1957 a 1969, en el que el trabajo de Grotowski se caracterizó por las representaciones teatrales.
2. Teatro Participativo de 1969 a 1978, también llamado Cultura Activa o Parateatro.
3. Teatro de las fuentes de 1976 a 1982.
4. Artes rituales desde 1985, al que le antecede un periodo de transición que denomina Drama Objetivo de 1983 a 1985.

¹⁵ Cfr. De Marinis, *op. cit.*, pp. 89 – 97.

¹⁶ Cfr. Zbigniew Osinski, “Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983 – 1985) a las artes rituales (desde 1985)”, en *Máscara, sd.*, núm. 11 - 12, México, Escenología, *sd.*, pp. 96 – 113.

Basándome en ambas clasificaciones y en los puntos en común entre ellas, yo trataré el trabajo profesional de Grotowski en dos periodos, utilizando como referencia su estancia en Polonia y fuera de ella.

1.2.1 El trabajo de Grotowski en Polonia

La vida teatral en Polonia, al igual que en la mayor parte de los países europeos, tuvo una lenta estabilización después de la 2ª Guerra Mundial, la mayoría de los teatros estaban destruidos y las actividades tuvieron una baja durante el periodo bélico. En 1949 el Congreso de la Unión de Escritores Polacos aprobó el programa del realismo socialista para las artes, este programa atacaba al formalismo y se buscaba tocar nuevos temas, pero fue torpemente realizado y en el teatro no rindió ningún fruto.¹⁷

En este contexto, Grotowski debutó como director con *Las sillas* de Ionesco en el año de 1957, en el Teatr Stary de Cracovia, en el 58 dirigió *Tío Vanya* de Chejov y en 1960 *Fausto* de Goethe en Poznan. En 1959 se trasladó a Opole para tomar la dirección artística del Teatr 13 Rzędów, llamado así por las 13 filas de butacas que conformaban el teatro, junto con Ludwik Flaszen, quien era el director literario.

Ya en Opole dirigió: *Orfeo*, *Cain*, *Misterio bufo*, *Sakuntala*, y *Los antepasados*, que para De Marinis forman parte del primer periodo de trabajo de Grotowski, porque considera que eran puestas en escena poco profundas y con resultados menores, además de no contar con una difusión mundial como las que siguieron. Aunque éstas pertenecen al inicio de la labor teatral de Grotowski, ya se comenzaba a distinguir en ellas la línea de trabajo que seguiría. Barba describe así el espectáculo de *Los antepasados*:

¹⁷ Cfr. Roman Szydlowski, *El teatro en Polonia*, Varsovia, Interpress, 1972, p. 46.

El espectáculo tenía lugar en una sala de ochenta metros cuadrados. No había escenario. Los espectadores, aproximadamente unos cuarenta, estaban esparcidos por todos lados, y los actores se movían entre ellos...Iban exageradamente maquillados, algunos con largas barbas postizas. Eran muy jóvenes, todos menores de treinta años.¹⁸

De Marinis considera que el segundo periodo de trabajo de Grotowski comenzó en 1962 con la puesta en escena *Kordian* según Slowacki, esta división la hace tomando en cuenta la difusión con la que contaban los espectáculos de Grotowski y la calidad de los mismos, así como las características propias de su trabajo que evolucionaban poco a poco. Grotowski utilizaba la palabra según para referirse al autor del texto, sin embargo con dicha palabra también hacía notar que el texto era sólo un punto de partida para la puesta en escena y que no era tomado tal cual para la acción del espectáculo.

Una pieza fundamental para la difusión mundial de Grotowski fue Eugenio Barba, quien trabajó con él como asistente de dirección de 1962 a 1964. En el momento en que Barba llegó a Opole, el Teatr 13 Rzędów estaba conformado por ocho actores: Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, Andrej Bielski, Ewa Lubowiecka, Zbienie Cynkutis, Maja Komorowska y Ryszard Ciésłak; bajo la dirección artística de Grotowski y dirección literaria de Flaszen. Jerzy Gurawski había participado con la creación del espacio escénico de *Kordian*, posteriormente también lo haría en *Dr. Faustus* y *El príncipe constante*. Entonces estaban a punto de estrenar la obra *Kordian*.

Kordian estaba basado en un texto del romanticismo polaco, Grotowski había situado la puesta en escena al interior de un hospital psiquiátrico. Los espectadores eran pacientes esparcidos en las camas por donde transitaban los actores. “El espectáculo debía

¹⁸ Eugenio Barba, *La tierra de cenizas y diamantes*, Barcelona, Octaedro, 2000, p. 20.

ser un acto de introversión colectiva, una ceremonia para arrancar la máscara a la vida cotidiana y poner al espectador frente aquellas situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva.”¹⁹ Grotowski proponía que los actores debían estar en una cercanía mayor a los espectadores, de la que se acostumbraba; tomar textos clásicos respondía al deseo de utilizar arquetipos que permitieran despertar en el espectador una parte de su inconsciente colectivo; la dialéctica de apoteosis e irrisión ya formaba parte de lo que era indispensable manejar en los espectáculos.

Después, a la puesta en escena de *Kordian*, le siguió *Akropolis* según Wyspianski. Pero entre estas dos producciones se dio un cambio de nomenclatura en la compañía. Este cambio respondió principalmente a la necesidad de justificar ante las autoridades la investigación, la duración de los procesos y el número restringido de espectadores. Así en el programa de *Akropolis* apareció el nombre de Teatr – Laboratorium 13 Rzędów. Utilizar la palabra laboratorio ligada al ámbito teatral, permitió ampliar las posibilidades de las actividades del actor, con esta propuesta se justificó la manera de proceder de la compañía, pero sobre todo se reafirmó la necesidad de investigación por parte del ejecutante, independientemente del tiempo dedicado a ensayos y representaciones; además de significar históricamente un parte aguas teatral.

Los ensayos de *Akropolis* se caracterizaron por el énfasis que Grotowski puso en que el actor fuera capaz de crear signos, para él un signo “...es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros.”²⁰ El actor creaba signos que eran apreciados por el espectador durante las presentaciones, Grotowski quería que el

¹⁹ *Ibid*, p. 29.

²⁰ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2002, p. 193.

ejecutante desencadenara asociaciones personales durante el proceso creativo, dando espacio a su imaginación para dejar fluir los impulsos naturales de su cuerpo, así estas asociaciones serían transmitidas al público.

Además, durante los ensayos de esta obra, recurrió a ejercicios para resolver problemas concretos de algunos actores, dejando que se desarrollaran hasta el punto en que se convirtieron en una actividad del actor que no necesariamente estaba ligada con el trabajo para el espectáculo.

El texto de Wyspianski fue adaptado para la puesta en escena, conservando el estilo poético del autor. La acción de la obra se desarrollaba en la catedral de Cracovia. “*Akropolis* es una metáfora moderna del campo de concentración de *Oświęcim* (Auschwitz).”²¹ En esta puesta no hubo contacto directo entre los actores y los espectadores, fue estrenada en octubre de 1962.

Faszen escribió sobre el trabajo gestual realizado por los actores: “En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra... Todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima.”²²

Dr. Faustus según Marlowe se estrenó en 1963, se situaba en un monasterio medieval, los espectadores eran los invitados a la cena que tenía Fausto antes de morir, por lo que tomaban lugar en las mesas. El texto se adaptó siguiendo un orden distinto al propuesto por el autor, por lo que se manejaron *flashbacks*.

Aquí tenemos el arquetipo del santo... La dialéctica de la burla y la apoteosis consiste entonces en un conflicto entre la santidad del mundo y la santidad

²¹ Szydłowski, *op. cit.*, p. 65.

²² Ludwik Flaszen, “*Akropolis*: tratamiento del texto”, en Grotowski, *op. cit.*, 2002, pp. 63 - 64.

religiosa, que hace mofa de nuestras ideas usuales sobre los santos. Pero al mismo tiempo esta lucha apela a nuestro compromiso contemporáneo de tipo “espiritual”, y aquí reside la apoteosis.²³

Esta obra fue una continuación de los principios que Grotowski venía manejando en su labor como director, tanto para la puesta en escena como en las actividades realizadas fuera de ella, como los ejercicios que comenzaron a desarrollarse en los ensayos del espectáculo anterior y que para este entonces ya formaban parte fundamental de la labor de los actores, finalmente es en el programa de mano de *Dr. Faustus* en donde aparece el término *training* para referirse a dicha actividad.

Dicha puesta en escena fue vista por un grupo de treinta personas de distintas nacionalidades que asistían al X Congreso Internacional del Instituto Internacional de Teatro (ITI) en Varsovia, hecho que permitió que el trabajo de Grotowski comenzará a ser difundido y apreciado en el extranjero, debido a la buena impresión que dejó *Dr. Faustus* en los asistentes.

Posteriormente vino un trabajo llamado *Studium o Hamlice* que tuvo que ser eliminado del repertorio.

Rebosante de excesos actorales y fulguraciones del director, de rebeldía existencial y distensión política, *Studium o Hamlice* parece contener los gérmenes de las distintas facetas del futuro teatro europeo. Pero en marzo de 1964 esta erupción era una bofetada para todos, amigos y enemigos. Escapaba a la comprensión y a la sensibilidad de los valedores del *Teatr – Laboratorium 13 Rzędów* y sacudía los criterios y las normas del socialismo polaco.²⁴

²³ Eugenio Barba, “El *Doctor Fausto*”, en Jerzy Grotowski, *op. cit.*, 2002, p. 67.

²⁴ Barba, *op. cit.*, 2000, p. 98.

De esta forma *Stadium o Hamlice* causó gran conmoción en todos y fue retirado al poco tiempo de ser estrenado, el mismo Grotowski lo llegó a considerar como un trabajo incompleto pero también como el primer paso para *Apocalipsis cum figuris*.

En abril de 1964, a Eugenio Barba le fue negada la visa para reingresar a Polonia, después de uno de los viajes realizados para difundir al grupo, ya que fue considerado *persona non grata*, por el consulado polaco en Noruega. Por otro lado la situación del Teatr – Laboratorium 13 Rzędów frente a las autoridades polacas era bastante incierto ya que éstas querían cerrarlo, el teatro se veía fuertemente criticado y constantemente supervisado para comprobar su efectividad. La estancia en Opole se hacia cada vez más dudosa, por lo que las autoridades de Wrocław trataron de salvar al teatro pidiendo su traslado mientras se desarrollaban los ensayos de *El príncipe constante*. Finalmente en enero de 1965 el Teatr – Laboratorium 13 Rzędów se trasladó a Wrocław y fue clasificado oficialmente como Instituto de Investigación Teatral.

El príncipe constante según Calderón de la Barca en la versión polaca de Julius Slowacki se estrenó en 1965. Los resultados obtenidos por Ryszard Cieslak, fueron la ejemplificación perfecta de lo que muchos considerarían el método de Grotowski. En esos momentos se vivían cambios en la forma de trabajar que Grotowski explica a Eugenio en una carta:

Todo está muy lejos e incluso distinto de cómo lo hacíamos antes... Por lo que se refiere a los ejercicios esto quiere decir individualizar el entrenamiento y hacer emerger la “tarea”, la línea de las motivaciones del actor. En la técnica psíquica el proceso de concretización se ha desarrollado mucho.²⁵

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

Este trabajo representa la consagración del trabajo como director de Grotowski, se había logrado una evolución importante en la labor de los actores, la propuesta espacial dejaba que los espectadores vieran desde lo alto el espectáculo que ocurría en una especie de foso, además el grupo comenzaba a tener un reconocimiento internacional.

En 1968 surgió la idea de dedicar un número de *Teatrets teori og Teknikk* (TTT) al trabajo que realizaba Grotowski, esta revista era publicada por el Odin Teatret, grupo que formó Barba después de su expulsión de Polonia. El proyecto de la revista se convirtió en la producción del libro *Hacia un teatro pobre*, que fue publicado en inglés; las ideas propuestas en él han sido consideradas como los principios del método de Grotowski y fue de suma importancia para su difusión internacional.

En este libro se exponen los procesos y los logros actorales de las puestas en escena realizadas por el Teatr – Laboratorium; hay descripciones de ejercicios; se abren nuevas perspectivas dramáticas para enfrentar el texto; se plantea la existencia del acto teatral como un ritual colectivo, sagrado y laico al mismo tiempo; se compara al actor con un cortesano y con un santo. El actor santificado es el “... que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso.”²⁶ Para Grotowski el ejecutante debía realizar un acto total, en el cual hubiera una entrega sincera, donde la transgresión de la imagen de la vida cotidiana lleve al actor a mostrar su organismo en un equilibrio entre conciencia e instintos, logrando una trascendencia individual.

En el artículo que dio nombre al título, Grotowski explica la forma de trabajo que habían adquirido. Básicamente se plantea un método que se sirve de otras técnicas, pero

²⁶ Grotowski, *op. cit.*, 2002, p. 29.

que no es la acumulación de ellas, que busca la eliminación de obstáculos en el actor para lograr que se entregue totalmente en su labor. “La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.”²⁷

Habla del teatro pobre, en donde se hacen de lado todas las exageraciones técnicas, dándole mayor importancia a una creación por parte del actor, en la que se haga uso de sus propias capacidades físicas, se hace un profundo énfasis en la relación entre actor y espectador. “El teatro ‘pobre’, reconquista la relación actor-espectador como fundamento y como fin, quiere un espacio sencillo que tiene su organización y obtiene así una libertad y una riqueza de posibilidades mucho más allá de los condicionamientos del espacio teatral.”²⁸ Así, la representación es un acto de transgresión para el actor y para el espectador; en tanto el trabajo actoral sea un acto total, el resultado será una percepción directa en el espectador, en la que se busca tener una confrontación con el mito.

En 1969 se estrenó *Apocalypsis cum figuris*, para este espectáculo se requirieron casi cuatro años de proceso creativo. Comenzó a partir de un texto de Słowacki llamado *Samuel Zborowski*, posteriormente se tomaron textos de los Evangelios, para finalizar con una combinación de textos de La Biblia, T.S. Eliot, Dostoievsky y Simone Weil.²⁹ Al usar diferentes fuentes para el texto de la puesta en escena, se creó un texto que tenía como eje central el mito del regreso de Cristo. “Tenía dos versiones: una para una cuarentena de espectadores sentados en bancos, y otra para un centenar de espectadores de pie o sentados en el piso... Era necesario un techo blanco que reflejase la luz de los focos dirigidos hacia arriba, y un pavimento de madera natural.”³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ Cruciani, *op. cit.*, p. 231.

²⁹ *Cfr.* Barba, *op. cit.*, 2000, p. 124.

³⁰ *Ibid.*, p. 125 - 126.

Después de *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski anunció que no haría más espectáculos, pero seguiría con la investigación actoral desde otro punto de vista. Tanto De Marinis como Osinski coinciden con el inicio de una nueva etapa que recibe el nombre de Parateatral. “Grotowski quiere ocuparse junto con su grupo, del estudio práctico, podríamos decir experimental, de las condiciones internas y externas (ambientales, físicas y mentales) que predisponen a los individuos para el encuentro, el contacto, la participación.”³¹

Aquí se buscaban momentos “elevados” de vivencias colectivas. Todo se resolvía en la tensión dialéctica entre grupo e individuo, entre libertad de los participantes y presiones externas ejercidas por los organizadores y los “guías”, entre valoración del individuo y su disolución en la comunidad.

Dicho trabajo comenzó en 1970 y estaba constituido por varios laboratorios con distintas actividades unificadas en el objetivo, que era la continuación de lo que Grotowski venía desarrollando, la indagación sobre el ser humano y sus relaciones con otros, la cual puede ser útil para un actor pero que no está relacionada con el espectáculo en sí. En 1975 las actividades comenzaron a ser abiertas al público.

En 1978, Zbigniew Cynkutis quien era el vice – director y administrador del Teatr Laboratorium, anunció que las actividades conocidas como Parateatrales serían terminadas. El Proyecto montaña era la actividad que estaban realizando antes de dicho anuncio, a pesar de él las actividades que le siguieron continuaron con la dinámica de las Parateatrales, sólo que hubo una mayor apertura de las actividades para participantes externos como en El árbol de la gente.

Estos momentos respondían a grandes cambios dentro del grupo y en el caso de Grotowski se dio una importante transición:

³¹ De Marinis, *op. cit.*, p. 311.

Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970...Entonces seguí trabajando durante diez años con la participación activa de los actores, pero sin presentar nada al público. Fue como una prolongación no de los espectáculos, sino de los ensayos... El ensayo, es el tiempo de disciplina, del descubrimiento. Llegué de esta manera al Teatro de las fuentes.³²

Así fue como en 1978, dentro de un congreso del ITI, Grotowski anunció que paralelamente a las actividades del Teatr - Laboratorium tendría lugar el proyecto llamado Teatro de las fuentes en el que se pretendía llegar a la raíz que podían tener diferentes técnicas tradicionales sin que importaran las diferencias entre ellas:

Los participantes del Teatro de las fuentes son personas que pertenecen a continentes, culturas y tradiciones diferentes. El Teatro de las fuentes está dedicado a aquellas actividades que nos remiten a las fuentes de la vida, a una percepción directa y primaria, a una experiencia orgánica y manantial de la vida, de la existencia, de la presencia.³³

La situación en el *Teatr Laboratorium* y en Polonia en general, presentaba muchos cambios. Por una parte en 1980 algunos miembros del grupo decidieron preparar una especie de representación teatral, los actores que participaron estaban dirigidos por Rieszard Cieslak y tuvieron su primera presentación pública en 1981, el espectáculo se llamó *Thanatos Polski*. Por otra parte en Polonia los acontecimientos políticos eran de cambios drásticos: la adhesión pública a Solidaridad, el movimiento sindical independiente, la liberación social y la de los medios de información, las huelgas, la escasez de provisiones y el racionamiento; a finales de este año fue declarada la ley marcial, el toque de queda, el

³² Jean-Pierre Thibaudat, "Grotowski", en *Máscara*, *sd.*, num. 11 – 12, México, Escenología, *sd.*, p. 107.

³³ Jerzy Grotowski citado por Jennifer Kumiega, "El final del Teatr Laboratorium", en *Máscara*, *sd.*, no. 11 - 12, México, Escenología, *sd.*, p. 117.

raconamiento más rígido de alimentos, la clausura de teatros y cines, la prohibición de reunirse en grupos numerosos y de dejar la ciudad sin autorización.

En 1982 Grotowski dejó Polonia y permaneció en Dinamarca por algún tiempo. Para De Marinis la etapa del Teatro de las fuentes continúa aún después de que Grotowski sale de Polonia, para Osinski al dejar Polonia comienzan otras etapas del trabajo de Grotowski. Lo que es cierto es que Grotowski siguió por una línea muy definida independientemente del nombre que él mismo le dio a sus investigaciones, el trabajo sobre el actor continuó, así como la ausencia de espectáculos dirigidos por él; lo que Grotowski buscaba era escudriñar en el hacer del actor, en las raíces de sus actos.

En cuanto al Teatr - Laboratorium, la situación que se vivía en Polonia hizo muy difícil su desempeño, al igual que la ausencia de algunos colaboradores importantes. Finalmente el 28 de enero de 1984 se publicó en el periódico de Wrocław un artículo en el cual se hacía oficial el cierre del teatro el 31 de agosto de 1984, después de veinticinco años de trabajo, dicho artículo estaba firmado por los miembros fundadores: Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieslak y el grupo.

1.2.2 Grotowski fuera de Polonia

Al abandonar Polonia Grotowski permaneció en Dinamarca, luego estuvo en Italia y en Haití, después se trasladó a EUA y permaneció como profesor de la Universidad de California, hasta 1984. Osinski considera que esta etapa a la que llama Drama Objetivo, funcionó como una transición para llegar a las Artes Rituales.

“El Drama Objetivo se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a través del hombre, de ciertos elementos de las técnicas, de ‘fragmentos de actuación’... no

se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como por ejemplo el teatro tratado como espectáculo.”³⁴

Grotowski definió así el objetivo de la labor que realizaba en esos momentos: “Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa.”³⁵

Para Osinski la etapa de las Artes rituales comienza cuando en el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, Italia, surge la idea de crear el Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, entre 1984 y 1985. Este se inauguró el 15 de julio de 1985 con un seminario que duró dos meses.

Grotowski dio una conferencia que reflejaba su pensamiento en dicho momento y, por lo tanto, el rumbo de su investigación. En ésta habló de la relación que siempre había tenido su trabajo con sus ancestros, desde la elección de textos, pero no sólo con sus ancestros próximos o familiares, más bien vistos como representación de sus raíces y su cultura; de este modo hizo énfasis al trabajo orgánico del actor, que debía tener algo de primitivo, primitivo como una forma de buscar la relación con su historia, con generaciones anteriores, con sus raíces, con el ser humano. Planteaba la posibilidad de ejercer correctamente en el teatro, mediante esta búsqueda del origen.

El trabajo realizado en este lugar se desarrollaba en dos áreas: uno consagrado a la formación de los actores y el otro a El arte como vehículo u Objetividad teatral o Artes rituales (cualquiera de los nombres han sido empleados para referirse a las actividades que Grotowski realizaba).³⁶

³⁴ Osinski, *op. cit.*, pp. 96 – 97.

³⁵ *Ibid*, p. 97.

³⁶ *Cfr.* Jerzy Grotowski, “De la compañía teatral a El arte como vehículo”, en *Máscara*, *sd.*, num. 11 – 12, México, Escenología, *sd.*, p. 8.

En estas actividades Grotowski se refería a un montaje “... donde la sede *no está en la percepción del espectador sino en quien hace.*”³⁷ El impacto del trabajo tenía lugar en y el ejecutante y para él, no se buscaba el contacto con un espectador, aunque se llegaron a dar intercambios con otros grupos de teatro o personas relacionadas con el oficio, pero dichos intercambios no pretendían ser una representación, sino una confrontación en donde se trataba de comprender lo que es funcional en el trabajo del actor. El trabajo corporal se relacionaba con la espontaneidad orgánica, en donde la Acción era la estructura que trabajaba sobre los detalles pero que no se encaminaba a la preparación de un espectáculo.

El nombre de El arte como vehículo, proviene de una conferencia dada por Peter Brook, en la que hacía referencia a los malos entendidos que se generaron alrededor del método que Grotowski planteaba en un principio, el cual tenía una visión de representación teatral, criticando el fenómeno de imitación que quedaba muy lejos de la realidad. También hacía referencia a la labor de Grotowski fuera de los escenarios, un poco más secreta, hasta llegar al Arte como vehículo, en donde su actividad se enfocaba al estudio de las posibilidades del hombre desde un punto de vista artístico pero que no buscaba tener como fin el arte en forma de espectáculo; Brook planteaba que sólo Grotowski era quien podía explicar lo que estaba haciendo y sólo mediante la cercanía con él era posible entenderlo.³⁸

El trabajo realizado por Jerzy Grotowski revolucionó el teatro de la segunda mitad del siglo pasado, la conceptualización que utilizó y la importancia que dio al entrenamiento del actor, estaban presentes en los espectáculos creados con el Teatr – Laboratorium, así como un manejo del espacio no ortodoxo; Grotowski proponía una innovación del hecho teatral desde todos los puntos básicos para su desarrollo.

³⁷ *Ibid*, p. 9.

³⁸ *Cfr.* Peter Brook, “Grotowski, El arte como vehículo”, en *Máscara*, *sd.*, núm. 11 – 12, México, Escenología, *sd.*, pp. 80 – 81.

Barba considera que Grotowski "... ha cambiado el cuerpo material del teatro en cuatro puntos fundamentales: la relación entre escena y sala; la relación entre el director y el texto que pone en escena; la función del acto; y la posibilidad de transgresión (sic) del oficio teatral.”³⁹

Aún después de la publicación de *Hacia un teatro pobre* y de la última presentación de *El príncipe constante*, Grotowski siguió investigando sobre la actividad del actor, guiándose por cierto misticismo propio de su persona, buscando el desarrollo personal del actor. Se alejó de las representaciones escénicas pero su labor se centró en lo que desde antes había causado interés en él, que era las raíces, el origen de las acciones, la ritualidad implícita en ellas, los impulsos naturales del actor, los actos con vida. Las actividades Parateatrales y el Teatro de las fuentes fueron los escalones para llegar a El arte como vehículo, en donde pudo desarrollar más detalladamente lo que, desde la etapa de las representaciones, significaba para él lo elemental.

El trabajo de Grotowski es indudablemente importante y ha influenciado a grandes creadores, entre ellos a Eugenio Barba, uno de los puntos de influencia que me parecen más interesantes es el entrenamiento, ya que lo desarrollado por Grotowski con su grupo representa la base de inicio del entrenamiento en el Odin Teatret.

1.3 Eugenio Barba

Eugenio Barba nació en 1936 en el sur de Italia, estudió en escuelas militarizadas, desde muy joven viajó y se dedicó a distintos oficios que le permitía subsistir en el extranjero, a los 17 años emigró a Noruega. En 1961 llegó a Polonia para estudiar en la Escuela Teatral de Varsovia, estudios que interrumpió para convertirse en asistente de Grotowski, en

³⁹ Barba, *op. cit.*, 2000, p. 43.

Opole, de 1962 a 1964. Después de esta experiencia regresó a Noruega y obtuvo la Licenciatura en Literatura e Historia de las Religiones en la Universidad de Oslo, posteriormente fundó el Odin Teatret.

Paralelamente al trabajo con el Odin Teatret, estudió e investigó diferentes formas representacionales de gran tradición, sobre todo de Oriente, lo que dio como resultado la Antropología Teatral, con este estudio Eugenio Barba propone conocer y estudiar los principios comunes que se utilizan en ellas. En 1979 fundó The Internacional School of Theatre Anthropology (ISTA), que ha tenido 14 sesiones en las cuales se realizan intercambios teóricos y prácticos entre ejecutantes de diversas expresiones escénicas. Más adelante profundizaré sobre estas actividades.

1.3.1 Eugenio Barba en relación con Grotowski

Como ya he mencionado, Barba llegó a Polonia en 1961 con una beca para estudiar en la Universidad de Varsovia, inscribiéndose después en la Escuela Teatral. En ese mismo año vio *Los antepasados* en Opole y allí estableció el primer contacto con Grotowski; pero fue hasta después cuando Grotowski lo invitó a trabajar con él como asistente de dirección. En ese momento Grotowski estaba terminando los ensayos de *Kordian*, Eugenio Barba se encontraba decepcionado de la Escuela Teatral de Varsovia, así que aceptó y se trasladó a Opole a finales de enero de 1962.

Eugenio Barba describe su papel como asistente de Grotowski:

Mi función de “ayudante de dirección” en *Akropolis* y *Dr. Faustus* consistió en estar sentado siguiendo el desarrollo de los ensayos y las sesiones del *training*, para luego en sesiones separadas, solo con Grotowski, hacerle mis comentarios, exponer mis dudas, pedir aclaraciones, realizar propuestas, dar curso libre a mis

asociaciones, impresiones, preguntas. Lo hice durante treinta meses. Sólo rara vez tuve la oportunidad de dirigir a los actores.⁴⁰

Aunque el trabajo de Eugenio Barba en el grupo era sólo de observación, el intercambio de ideas con Grotowski se desarrollaba en largas charlas; los móviles que los hacían trabajar y los conceptos que manejaban eran similares, por lo que el trabajo en conjunto tenía resultados en el Teatr 13 Rzędów y posteriormente también tendría resultados en las actividades teatrales que desarrollaron separadamente.

Uno de los puntos en común entre ellos era su fascinación por la filosofía de las culturas orientales. A pesar de las dificultades que existían en su país para viajar, Grotowski logró visitar China en 1962, ahí observó que en los espectáculos, los actores comenzaban una acción dirigiéndose hacia la dirección contraria a la que terminaba. A esta característica le dieron el nombre de “principio chino”, utilizándolo en el trabajo de sus actores.

Barba viajó a India en 1963, en donde estudió la labor de los actores Kathakali, varios de los ejercicios estudiados por Barba fueron incluidos en el entrenamiento de los actores del Teatr 13 Rzędów.

Ambos viajes tuvieron consecuencias inmediatas en el trabajo que realizaban en ese entonces, pero también tuvieron grandes repercusiones en sus actividades posteriores. Grotowski y Barba vieron incrementado su interés por el mundo Oriental al realizar dichos viajes y sobre todo por el ámbito teatral, lo cual les abrió posibilidades de estudio relacionadas con estas formas representacionales.

Otra parte muy importante de la labor de Barba con Grotowski se refería a la difusión del trabajo efectuado por el grupo teatral dirigido por Grotowski. Debido a la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

situación política vivida en Polonia, era difícil que algún polaco viajara fuera del país; de esta manera Barba, aprovechando su condición de extranjero, realizó varios viajes en los cuales procuraba dar a conocer al grupo de Opole y su trabajo, invitaba a personas del medio teatral a ver los espectáculos, buscaba invitaciones para que salieran de Polonia, difundía escritos, etc. En 1963 escribió un libro que detallaba las actividades del Teatr 13 Rzędów, pero fue publicado hasta 1965 con el título *En busca del teatro perdido*.

Una de las acciones importantes realizadas por Eugenio Barba para dar a conocer a Grotowski, fue en 1963 cuando tuvo lugar en Varsovia el X Congreso Internacional del ITI. Se había conseguido que *Dr. Faustus* tuviera una gira en Polonia, estableciéndose en una ciudad cercana a Varsovia, a donde, después de muchos esfuerzos, Eugenio Barba logró llevar un grupo de participantes del Congreso para que vieran el espectáculo. Este hecho fue el que propició que Grotowski comenzara a ser reconocido a nivel mundial y se creara interés por su forma de trabajo y sus espectáculos.

Cuando en 1964, Eugenio Barba fue considerado *persona non grata*, siéndole negada la visa para reingresar a Polonia, la relación que mantuvo con Grotowski se redujo a un intercambio por correo. Barba decidió continuar sus estudios en Oslo y se licenció en Literatura e Historia de las Religiones. Después intentó ingresar al mundo teatral noruego, pero las puertas se le cerraron. Fue así que consiguió las direcciones de jóvenes rechazados de la escuela de Arte Teatral de Oslo, formando un grupo de trabajo con el cual creó el Odin Teatret en 1964. En 1966 el Odin se trasladó a Holstebro, Dinamarca, en donde recibieron el apoyo económico de la municipalidad y una granja como espacio de trabajo, para desarrollar un teatro laboratorio.

Los años de experiencia como asistente de dirección al lado de Grotowski, le permitieron tener cierto conocimiento sobre el trabajo teatral en la práctica. Barba había

tenido estudios teatrales tanto en Varsovia, como de forma autodidacta en los libros, pero en Opole adquirió un conocimiento real de cómo funcionaba una grupo teatral y en específico uno como el de Grotowski que funcionaba como laboratorio, en donde el principal motivo era la investigación del actor sobre el acto teatral.

De tal forma que uno de los fundamentos principales que retomó fue el *training* (entrenamiento) que aplicó al nuevo grupo teatral y que, conforme pasó el tiempo, se convirtió en una parte importantísima de las actividades del Odin, adquiriendo características propias del grupo y desarrollándolo de gran manera.

Al principio el entrenamiento del Odin Teatret mantenía una estructura muy similar a la utilizada el Teatr – Laboratorium, en donde existían ejercicios acrobáticos y se manejaban los mismos resonadores vocales, éste era llevado a cabo en grupo. Sin embargo, en las dos agrupaciones, se cambió el sistema de entrenamiento grupal por uno que fuera individual y que respondiera a las características personales de los actores. Esto se dio en momentos distintos y debido a circunstancias diferentes, de igual forma la evolución que tomaron los entrenamientos creados fue particular para cada grupo.

Eugenio utilizaba otros conceptos aprendidos en Polonia, como el “principio chino”; con el tiempo estos conceptos fueron absorbidos, adaptados y desarrollados por el Odin. Barba ha considerado que la incubación de lo que sería la Antropología Teatral se dio con los viajes a Oriente y las observaciones que resultaron; por ejemplo lo que Grotowski llamó el “principio chino” después tendría como término equivalente el principio de *oposición* de la Antropología Teatral.

Al inició del trabajo del Odin Teatret, la influencia de Grotowski era evidente no sólo en el trabajo del entrenamiento, sino que, lógicamente, también se hacía presente en los espectáculos. El Odin tomaba un tiempo considerable para preparar sus espectáculos; el

texto era tomado como punto de partida pero no era representado tal cual y para el tercer espectáculo del Odin, *Min Far Hus*, se comenzó a usar extractos de varios textos, como sucedió en *Apocalypsis cum figuris*; el empleo del espacio escénico también era similar al que proponía Grotowski, en donde la proximidad entre espectador y actor fuera más cercana.

En los primeros dos espectáculos... el espacio se realiza según los principios de Grotowski: cada espectáculo tiene su propio espacio, el espacio de la pequeña sala rectangular comprende unitariamente actores y espectadores organizados según el sentido dramático, el número de espectadores es limitado para tener una función (sic) uno por uno y real. ⁴¹

La relación entre Grotowski y Barba continuó a pesar de que el último no pudo regresar a trabajar a Opole. Al crear el Odin Teatret, Barba también tuvo la oportunidad de invitar a Grotowski para que viajara al extranjero, de esta forma en 1966, la primera vez que el Teatr-Laboratorium salió de Polonia fue a Oslo, lugar en donde radicaba el Odin en ese momento.

El Odin organizaba continuamente seminarios y talleres, a los que invitaba a Grotowski y Cieślak. Pero, como ya he mencionado, una de las acciones más importantes fue la publicación del libro *Hacia un teatro pobre*, en 1968.

Había pensado dedicarle un número monográfico de *TTT* con ocasión del seminario anual de verano organizado por el Odin Teatret en el cual Grotowski figuraba entre los pedagogos... Tuve la idea de publicar la revista en inglés para venderla a los participantes extranjeros del seminario... A continuación pensé

⁴¹ Cruciani, *op. cit.*, p. 243.

imprimir aquellos materiales heterogéneos, no en el formato habitual de revista, sino como un libro.⁴²

De esta manera surgió el libro con el que Grotowski se dio a conocer mundialmente, ya que al venderse los derechos de traducción, el libro contó con una mayor difusión. El contacto entre Grotowski y Barba nunca se perdió, incluso Grotowski fue uno de los principales colaboradores en las reuniones de la ISTA.

Aunque en un momento los trabajos de Barba y de Grotowski tenían muchas coincidencias, éstos fueron adquiriendo rumbos distintos; la clara diferencia entre ellos está, por un lado, en la negativa de Grotowski de continuar realizando espectáculos teatrales, aunque sin separarse del teatro como parte de su estudio, y por otro, en la continuidad en la creación de espectáculos del Odin Teatret hasta la fecha, sin ser el único motivo de existencia del grupo. Eugenio describe dicha situación:

Grotowski había anunciado que no haría más espectáculos, pero continuó realizando una actividad a la que dio varios nombres... El núcleo de sus tensiones más íntimas y de sus discursos era idéntico al que subyacía en sus discursos de Opole. En ese entonces la terminología era teatral, ahora era distinta, pero no me parecía extraño; lo esencial seguía siendo lo mismo, como en los viejos tiempos. Yo en cambio, me internaba cada vez más en el teatro... Buscando una respuesta activa, me preguntaba cómo realizar un teatro profundamente individualista, enraizado en las necesidades más íntimas, que al mismo tiempo represente una forma de rechazo de las normas circundantes.⁴³

Pero el punto de coincidencia es el énfasis en el trabajo del actor y en la búsqueda por formas de entrenamiento para los actores, dando importancia a la investigación

⁴² Barba, *op. cit.*, 2000, p. 119

⁴³ *Ibid.*, pp. 126 - 127.

personal, desarrollando el concepto de laboratorio teatral. La investigación sobre el actor propició, en el caso del Odin, la profundización del entrenamiento individual que no tiene como objetivo obligado la creación de espectáculos y que consiguió una importante evolución hasta lograr una formalización corporal, y en el caso de Grotowski, la investigación minuciosa sobre el actor como persona y como ejecutante de actos con vida, que continuó hasta su muerte.

2. El Odin Teatret y la Antropología Teatral

Las actividades teatrales de Eugenio Barba, después del trabajo realizado al lado de Grotowski, se enfocaron a la creación del Odin Teatret y de la Antropología Teatral. El desarrollo de estas actividades se fueron dando una en relación con la otra, conforme el trabajo del Odin Teatret fue tomando forma, Eugenio fue estructurando la Antropología Teatral paralelamente a la creación de la Internacional School of Theatre Anthropology (ISTA); si bien estas actividades funcionan relacionándose, tienen distintos niveles de trabajo y organización.

2.1 El Odin Teatret

El Odin Teatret se formó el 1 de octubre de 1964, en Noruega, Barba conformó un grupo con aspirantes a la escuela de Arte Teatral de Oslo, como ya se ha mencionado. El origen y el porqué del nombre es:

Odin es el nombre escandinavo de Wotan, que en la mitología nórdica es el dios de la guerra. Pero no sólo eso. Odin – Wotan es también el chamán que se sometió a varias pruebas para poder comprender las runas, los signos que dan el conocimiento. Durante nueve días permaneció ahorcado en un árbol, luego cayó y tomó posesión de las runas, de la escritura... Al mismo tiempo Wotanismo es la definición que algunos psicólogos dan al fenómeno de *amok*, de la locura colectiva, en la cual se baten las barreras racionales y las fuerzas oscuras toman la delantera en el hombre. Todo nuestro siglo ha visto el desencadenarse de estas oleadas irracionales y nuestro teatro ha querido llevar este nombre extremadamente ambiguo, que puede indicar la destrucción del hombre, pero también su salvación. En realidad, nosotros, como Odin, podemos dirigir nuestras fuerzas hacia la destrucción de nosotros mismos y de los otros, pero podemos también utilizarlas para adquirir un mayor conocimiento: permanecer vivos, sobrevivir en una edad en

la cual cada uno de nosotros siente amenazada la propia individualidad y reencontrar nuestra fertilidad.¹

Basándose en los conocimientos adquiridos al lado de Grotowski y en sus fuentes teatrales (Stanislavski, Meryerhold, Einsestein, Craig, Brecht), Barba propuso un trabajo de laboratorio teatral en el cual gran parte del tiempo se dedicaba al entrenamiento de los actores, “el entrenamiento al principio era muy duro, consistía en hacer ejercicios casi gimnásticos, en los cuales nadie podía hablar – se trabajaba cuatro horas sin pausa – y precisamente por esto después de un par de semanas la mayoría nos dejó.”²

El grupo permaneció dos años en Noruega, en donde montaron *Ornitofilene* (1965), obra escrita por el noruego Jens Bjørneboe. “Los cuatro actores se transforman constantemente en diferentes personajes. Van de los tonos trágico y lírico al grotesco; escenas de contraste total se entremezclan; acciones vocales y físicas contradicen a menudo las palabras del texto.”³

Este fue el primer espectáculo del Odin en el cual se hizo evidente el entrenamiento que habían trabajado hasta ese momento; sin embargo en Noruega no tuvieron tanto éxito como el que obtuvieron durante una gira que realizaron por Suecia y Dinamarca. Fue a partir de esta gira que recibieron una invitación por parte de la municipalidad de Holstebro en Dinamarca para ser financiados en sus actividades, así que se trasladaron ahí.

El Odin se definió como Nordisk Teaterlaboratorium en cual se desarrollaron actividades relacionadas con el arte del actor y pedagógicas, así como otras formas de trabajo teatrales: seminarios, talleres, festivales, publicaciones. En un principio la existencia

¹ Eugenio Barba citado por Lluís Masgrau, “El otro Ulises en búsqueda de la otra Itaca”, en *Máscara*, año 4, num. 19 - 20, México, Escenología, 1994 – 1995, pp. 11 – 12.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Fernando Taviani, “Historia del Odin Teatret”, en Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, México, Col. Escenología, Gaceta, 1986, pp. 359 – 360.

del grupo fue fuertemente cuestionada por los habitantes de Holstebro, ya que consideraban que el dinero otorgado era mal empleado con sus actividades sin significado. Las autoridades se encontraban aplicando una nueva política cultural, de la cual el Odin era una parte muy importante, dicha política incluía otros gastos que también fueron criticados por los habitantes; finalmente el gobierno defendió y continuó aplicando su propuesta, con el tiempo los habitantes aceptaron al grupo teatral, así como los otros elementos de la política cultural. Actualmente el Odin Teatret es considerado un elemento altamente representativo de la ciudad de Holstebro.

En cuanto se trasladaron a Holstebro, en 1966, organizaron un seminario al que fueron invitados Grotowski, Cieślak y Stanislaw Brzozowski (mimo de Wrocław). Grotowski participó en varios seminarios subsecuentes hasta 1969, en éstos cada año aumentaba el número de pedagogos.

De esta forma inauguramos una tradición que duró hasta la segunda mitad de los años setenta. El Odin Teatret organizaba cada año dos seminarios, uno de una semana en primavera en torno a un tema específico (Commedia dell'Arte, el lenguaje escénico, el escritor y el grupo de teatro, el teatro de Indonesia, teatro japonés). El otro, de dos o tres semanas, en julio, era sobre el *training*.⁴

Kasparina (1967) fue el primer espectáculo creado en Dinamarca y en este punto se presentó otro problema para el *Odin*: el lenguaje, ninguno de los actores sabía hablar danés.

El espectáculo evoluciona a través de acciones y situaciones dramáticas inspiradas en un guión del poeta danés, Ole Servig. Las palabras son utilizadas por sus efectos

⁴ Barba, *op. cit.*, 2000, p. 113.

sonoros y por las diferentes asociaciones que un texto de muchas lenguas puede despertarse independientemente del valor semántico.⁵

La siguiente puesta en escena fue *Ferai* (1969) del escritor danés Peter Seeberg, en ella se contó con una mayor difusión internacional, su presentación en diversos festivales despertó gran interés, con este espectáculo se comenzó a poner especial atención en el trabajo del grupo.

Ferai señala un momento importante en el camino de lo que Barba llama “la superación de la ‘envoltura’ teatral”...Es, pues, un doble proceso de liberación al que se encaminan decididamente con *Ferai*...por una parte, *liberación del actor* de la tiranía del personaje y de la dirección teatral, en una palabra de la representación; y por el otro, *liberación del espectador* de las restricciones de una visión única y predeterminada del espectáculo. En *Ferai*, el actor comienza a confiarse con menos recelo que en el pasado, a la libre sucesión de sus improvisaciones, aun cuando éstas puedan llegar a “romper la composición impuesta” por el director... el espectador, por su parte, se encuentra frente a un trabajo elaborado a partir del completo y deliberado rechazo de un modelo unitario de goce: un conjunto complejo y no jerarquizado de acciones y reacciones, de datos y estímulos deformes, que sólo su visión y su mente podrán, si así lo desean, recomponer en una determinada unidad mediante operaciones de selección y montaje libres y subjetivas.⁶

Después del éxito obtenido, Eugenio Barba decidió renovar el grupo, realizando cambios tanto de algunos de sus integrantes como en las formas de trabajo. Se comenzó con un entrenamiento duro y después vino la puesta en escena *Min Far Hus* (1972), en este trabajo el argumento fue de Eugenio Barba, lo que posteriormente se convirtió en una

⁵ Taviani, *op. cit.*, 1986, p. 362.

⁶ De Marinis, *op. cit.*, pp. 243 – 244.

característica de los espectáculos del grupo: no utilizar un texto dramático ya escrito, sino crear un argumento basado en situaciones determinadas por el director, extractos de textos, escritos de diversos autores, de los actores, etc., además aquí se hablaba un ruso inventado. El trabajo de la obra comenzó basándose en la vida de Dostoievski. Con esta puesta se plantea al espectáculo como

...una *experiencia*, como un encuentro “total”... entre el actor y el espectador, ambos protagonistas ya en primera persona, liberados de las respectivas y tradicionales servidumbres (para uno, la necesidad de hacerse instrumento del mensaje del autor y/o de la interpretación del director; para el otro, la obligación de entender, descifrar, valorar).⁷

Nuevamente después de la creación de un espectáculo se dieron cambios en el grupo, por un lado con *Min Far Hus* realizaron giras por Europa y por otro se buscaron formas de trabajo más aisladas para preparar el siguiente espectáculo, el Odin Teatret se trasladó al sur de Italia, para trabajar algún tiempo ahí.

Las repercusiones de este viaje se vieron en el nacimiento de una nueva forma de trabajo llamada trueque. El Odin comenzó a trabajar en su actividad en “secreto”, como ellos denominaban a su entrenamiento y búsqueda personal, hasta que decidieron abrirlo a los habitantes de Carpignano e intercambiarlo por actividades que los habitantes les enseñaban. “En el más allá del teatro estaba el ‘trueque’: el intercambio de nuestra presencia teatral – entrenamiento, espectáculos, exigencias pedagógicas – con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores.”⁸

⁷ *Ibid*, p. 314.

⁸ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 20.

Este trueque cultural que nació en los viajes al sur de Italia marcó notablemente el trabajo del grupo en este período. Fue una forma de acercarse a las comunidades de los lugares que visitaban, así como la oportunidad de conocerlos y establecer una verdadera comunicación con los habitantes. Muchas de las cosas que intercambiaban eran aplicadas a su trabajo. Además esta actividad permitió ver las necesidades de los pueblos.

El trueque nació en Italia pero se ha continuado con su práctica en muchos lugares y en otros contextos, siempre buscando el intercambio, la comunicación y el aprendizaje de ambas partes. “En muchos casos, el trueque – que no es presentado como teatro, y no es teatro – se convierte para muchos grupos teatrales, culturales y políticos, en una ocasión para establecer diferentes relaciones a las determinadas por su campo específico de actividad.”⁹

A partir de dicha experiencia se conformó un espectáculo que sirvió para el trueque, *El libro de las danzas* (1974), que se realizaba al aire libre, de esta forma el Odin daba a conocer su trabajo y podía trocarlo con los otros.

Pero el motivo inicial del traslado al sur de Italia fue la creación de un nuevo espectáculo que, evidentemente, se vio influenciado por los nuevos acontecimientos; así *Come! And the day will be ours* (1976) es un espectáculo que refleja el choque de culturas, “... es una reflexión sobre lo que el Odin ha visto mientras viajaba: la destrucción de culturas, la eliminación de aquello que es diferente y el golpe final a quienes ya están destruidos mediante el uso de su cultura como folclore.”¹⁰

El Odin presentó su nuevo espectáculo en 1976 en Venezuela, donde también realizaron varios trueques, este viaje permitió al grupo contactarse y relacionarse con el

⁹ Taviani, *op. cit.*, 1986, p. 390

¹⁰ *Ibid*, p.384

teatro latinoamericano, el cual ha representado una fuerte influencia en su trabajo; a partir de esta relación y de la empatía que encontraron con diversas agrupaciones, surgió un nuevo término que sirvió para denominar el trabajo que realizaba una parte de la gente dedicada al teatro: Tercer Teatro.

...un territorio fuera de las fronteras del teatro tradicional y de vanguardia...es una situación de discriminación económica, técnica e incluso cultural... Tercer teatro son aquellos grupos que surgidos de las necesidades individuales de sus miembros, son cultura además de ser productores de cultura. ¹¹

En 1976 Eugenio Barba dirigió el Encuentro Internacional Teatral, al cual asistieron como invitados grupos que, a los ojos de muchos, eran totalmente desconocidos, fue ahí en donde se habló por primera vez de Tercer Teatro.

El Tercer Teatro vive al margen, con frecuencia fuera o en la periferia de los centros y las capitales de la cultura. Es un teatro hecho por gente que se define como actores, directores, aunque solamente en algunos casos hayan recibido una formación teatral tradicional, lo que les vale no ser reconocidos como profesionales. Sin embargo no son aficionados. Cada jornada está consagrada por ellos a la experiencia teatral, algunas veces a lo que llaman entrenamiento, o a los espectáculos por los que deben luchar a fin de encontrarles un público. ¹²

Con esta definición se abrió un espacio en común para varios grupos que contaban con dichas características. Parte importante de lo que en ese momento pertenecían al Tercer Teatro eran grupos latinoamericanos, pero no fue sólo basándose en observaciones hacia la situación de otros grupos que Eugenio Barba creó esta nueva clasificación, sino también en

¹¹ Masgrau, *op. cit.*, pp. 16 y 19.

¹² Barba, *op. cit.*, 1986, p. 282.

la propia experiencia del Odin Teatret y en las coincidencias de trabajo que tenían con otras agrupaciones.

Surgió entonces otro espectáculo fuertemente relacionado con los trueques *Anabis* (1977), que es representado al aire libre y que tuvo presentaciones importantes en Perú. “Espectáculo itinerante, basado en una dramaturgia primaria, que aprovecha de maneras diversas y sorprendentes la oposición de base entre los actores, con su bagaje de técnicas, y los espectadores que encuentran en su travesía.”¹³

En 1978 los actores se alejaron del Odin Teatret por tres meses, durante este tiempo viajaron cada uno por su cuenta y se dedicaron al aprendizaje de técnicas representacionales en los lugares que visitaron. Dichas técnicas fueron adoptadas por los actores y asumidas personalmente, algunos ejercicios posteriormente fueron añadidos a su entrenamiento personal, pero sobre todo ayudaron a conformar su siguiente espectáculo *El millón* (1978). “*El libro de las danzas* era un espectáculo *para* un trueque. *El millón* es el espectáculo *de* un trueque.”¹⁴

Este espectáculo reflejó, pues, todos los conocimientos adquiridos por los actores a lo largo de los trueques con el Odin y los aprendizajes que ellos realizaron individualmente, mostrando en *El millón* toda la mezcla de conocimientos culturales que el Odin Teatret había adquirido. Además fue concebido como una comedia musical, por lo que contaba con danzas y cantos, que formaban la estructura de la puesta. “Habla de la sensualidad de hombres y mujeres que se encuentran, de la soledad y la burla del carnaval, de la masacre sin registrar de niños no nacidos.”¹⁵

¹³ Fernando Taviani, “La oscuridad es un camino”, en *Máscara*, año 4, num. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995, p. 74.

¹⁴ Taviani, *op. cit.*, 1986, p. 392.

¹⁵ *Ibid*, p. 388.

A partir de las experiencias que tanto Barba como los actores del Odin tuvieron con otras culturas, así como la influencia que desde el principio ejercieron en él los espectáculos del mundo oriental, se vislumbró el concepto de Antropología Teatral, que propone estudiar los puntos en común en el trabajo de distintas formas representacionales con una técnica estructurada. Así se fundó la ISTA en 1979, que posteriormente tuvo encuentros no periódicos, dichos encuentros se dan entre personas relacionadas con la Antropología Teatral, realizando intercambios de ideas y conceptos. Más adelante profundizaré en la Antropología Teatral y en la ISTA.

Por otro lado, el siguiente espectáculo del Odin Teatret fue *Cenizas de Brecht* que tuvo dos versiones, una en 1980 y la otra en 1982, la primera versión estaba caracterizada por la presencia de textos de Brecht, quien fue el motor para la creación de este espectáculo y quien ha representado una influencia importante en el trabajo del grupo; en la segunda versión se debieron cambiar los textos utilizados en la primera y utilizar otros textos debido a problemas con los derechos de autor.

Nuestro espectáculo revela la nostalgia por un diálogo imposible. Ha sido la vida de Brecht la que nos ha provocado. Leíamos sus escritos para el público, pero nuestros ojos seguían las sombras, aquello que escribía para sí mismo... Sus obras se nos han lentamente aparecido no como libros inmutables, sino como sus cenizas: algo que transmite el sentido de una experiencia humana muy precisa, y en la que aún no reposa la ambigüedad de la vida y de las acciones.¹⁶

En 1982 Eugenio Barba anunció que se alejaba del Odin Teatret por un año, de tal manera que el grupo tuvo un año sabático. Barba regresó al siguiente año y comenzó a preparar dos espectáculos que se terminaron en 1984: *Matrimonio con Dios* y *El romancero*

¹⁶ Barba, *op. cit.*, 1986, pp. 315 – 316.

de Edipo, ambos se caracterizaron porque no todos los integrantes del grupo participaron en ellos; sin embargo, al contrario de lo que pudiera parecer, las actividades del Odin Teatret continuaron con mayor expansión internacional, los espectáculos que habían sido creados anteriormente se siguieron representando, el Odin realizaba giras, los actores daban seminarios y talleres, las actividades de la ISTA continuaron desarrollándose hasta crear un grupo de trabajo muy grande.

En cuanto a los espectáculos, *Matrimonio con Dios* fue realizado por César Brie e Iben Nagel Rasmussen, “las dos personas en escena son el mismo personaje, se difuminan el uno en el otro, se sobreponen, dos caras de una sola realidad.”¹⁷ El texto se compuso de fragmentos de otros textos, que tenían como inspiración la vida de Vaclav Nijinski, un bailarín reconocido que después enloqueció y Rómola Pulszki, su esposa.

El otro espectáculo, *El romancero de Edipo* fue representado por Toni Cots, el argumento es la historia de Edipo, este fue el primer espectáculo ejecutado por un solo actor, Toni Cots, que era uno de los nuevos actores en ese momento. “En el camino de un desilusionado cuenta – historias en fuga de la ciudad de Creonte. Un solo actor muestra todos los personajes. Yocasta toma vida sin estar ahí.”¹⁸

Mientras tanto, el resto de los actores trabajaban en *El evangelio de Oxyrhincus* (1985), éste es uno de los espectáculos más importantes y representativo del Odin; en general los espectáculos del grupo resultan difíciles para referirse a ellos y establecerlos en juicios de valor como con otros espectáculos, ya que lo que transmiten está en un nivel más bien sensitivo; *El Evangelio*, en la opinión de muchos, es aún más complicado pero también más penetrante.

¹⁷ Taviani, *op. cit.*, 1994 - 1995, p. 80

¹⁸ *Ibid.*, p. 81

En este espectáculo, todos los valores se mezclaban y enloquecían bajo los ojos del pequeño sastre Zusha Mal'ak. Grandes e iluminados ideales generaban noches de asesinos; el éxtasis de la fe era la nueva tierra de la cual surgía la ferocidad; la víctima inmolada en la cruz se convertía en bandera de guerra. Todos los contrarios se invertían, convirtiéndose – en medio de la sangre – en su aspecto complementario. Porque, a diferencia de lo que sucede con las formas sutiles de la materia y con el arte, en el mundo de los hombres, los contrarios se abrazan de manera sanguinaria.¹⁹

El espectáculo fue conformado por el trabajo de los seis actores participantes y de Eugenio; es el resultado de un proceso largo que, de entrada, no pretendía estructurarse en este espectáculo, a partir de ejercicios de dirección de los actores y de las historias creadas para cada uno de sus personajes, Eugenio fue dando vida al *Evangelio*; siendo el espectáculo el lugar en donde tendrían unión estas tareas. En parte de sus espectáculos anteriores, se buscaba tener una versión en el idioma del lugar en donde se presentaran, en esta puesta en escena se usaron idiomas inventados o ya inexistentes. Por lo que, lo que adquiere más valor, son las imágenes y las acciones que se desarrollan a lo largo del pasillo que sirve como espacio escénico.

En 1987 nuevamente surgió un espectáculo, *Judith*, que concierne a una sola actriz, Roberta Carrieri. En este espectáculo el trabajo de Roberta fue minuciosamente cuidadoso, es el resultado de la aplicación de todo lo absorbido y traducido por ella, principalmente la danza Butoh y su entrenamiento personal.

El espectáculo aísla y explora el campo de violencia y vulnerabilidad sumergiéndose en el océano del erotismo luminoso y asesino con la justificación

¹⁹ Eugenio Barba, “Barcos de piedra e islas flotantes”, en *Máscara*, año 4, núm. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995, p. 4

dramatúrgica de la historia judía de Judith... Al final, una graciosa coda de la narración deja sospechar que el personaje que ha monologado no era Judith, la protagonista, sino la sirvienta que la reevoca.²⁰

También se dio la creación de proyectos dirigidos por algún integrante del grupo, estos proyectos fueron considerados como ramas del Nordisk Teaterlaboratorium; es decir, una extensión de las actividades de los actores del Odin, las cuales no responden propiamente a las del Odin como grupo, pero que en ocasiones participaban conjuntamente. Por ejemplo el grupo Farfa creado por Iben Nagel Rasmunssen o el Canadá Project del actor Richard Fowler; Julia Varley desarrolló el Magdalena Project que es una red de mujeres de teatro contemporáneo. Ésta es una característica muy importante del Odin Teatret, por un lado funciona como grupo con determinadas reglas, por otro trabajan en conjunto con otras agrupaciones u otras personas relacionadas con actividades representacionales y por otro, también desarrollan proyectos individuales sin separarse totalmente del grupo. Para Taviani la unidad del grupo se da también por su individualidad.

El siguiente espectáculo dado a conocer fue *Talabot* (1988), “es la historia verdadera, con un final feliz, de una antropóloga danesa de cuarenta años con muchos hijos. El Odin presenta *Talabot* escribiendo: ‘Un espectáculo sobre el alejamiento de la realidad familiar. El título es el nombre de una nave’.”²¹ Este espectáculo se basó en textos sobre la vida de Kirsten Hastrup, antropóloga danesa contemporánea; su biografía sirvió para hacer una reflexión sobre la Historia y sobre las historias particulares, Eugenio hace referencia a la suya en el título del espectáculo, que es el nombre del barco en el cual trabajó durante algún tiempo.

²⁰ Taviani, *op. cit.*, 1994 - 1995, p.84

²¹ *Ibid.*, p. 86.

Las actividades del Odin Teatret que no estaban precisamente encaminadas a la producción de espectáculos continuaron y en 1989 nació una muy importante, sobre todo por el lazo con la ciudad en donde habitan, la Holstebro Festuge, que significa la semana de fiesta o el festival de Holstebro. Lo que se busca en esta festividad, creada por el Odin Teatret, es hacer un intercambio cultural por y para la ciudad, en una forma que el grupo ya ha utilizado en otras ocasiones: el trueque. En este evento participan los habitantes de la ciudad, sin importar su profesión, así como personas relacionadas con la labor escénica de todo el mundo. “La *Festuge* es un intento de demostrar que la cultura es activa y que pertenece a las personas que al realizarla la experimentan.”²²

La Festuge propone temas para desarrollar las actividades y los espectáculos que tienen lugar en toda la ciudad, durante el día y la noche. La primera tuvo como tema *¡A ellos los acogimos!*

Por otro lado en las producciones del Odin se continuaron realizando espectáculos que estaban relacionados sólo con un actor, en 1990 *Memoria* y *El castillo de Holstebro* son ejemplo de esto. La primera corre a cargo de la actriz Else Marie Laukvik, acompañada por el músico Frans Winther, quien ha formado parte importante del grupo. A través de los relatos de la actriz se rememora la historia de los judíos masacrados en Auschwitz y también de aquellos que sobrevivieron.

El castillo de Holstebro de Julia Varley, es un espectáculo realizado por una actriz sobre un personaje, Mr. Peanut. “Este espectáculo, más que cualquier otro del Odin, se niega a atravesar la tierra de nadie entre el actor (la actriz) y el espectador. Aquí, el espacio

²² Urlik Skeel, “Una ciudad y sus actores”, en *Máscara*, año 4, num. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995, p. 136.

autobiográfico es el espacio de la vulnerabilidad.”²³ Durante este espectáculo la ejecutante habla como Mr. Peanut y como la actriz, que aunque representen dos entidades tienen como origen a Julia. Para los espectáculos, los actores crean personajes, que lejos de ser una invención aislada, forman parte de la vida y el cuerpo de los actores, sobre ésta relación se enfoca *El castillo de Holstebro*.

Itsi – Bitsi (1991) es otro espectáculo realizado por una actriz, que contiene elementos autobiográficos, Iben Nagel Rasmussen “explica los años que precedieron su llegada al Odin... En *Itsi Bitsi* se utilizan algunos fragmentos de espectáculos precedentes de la actriz, no como citas y ejemplos, sino como metáforas reveladoras.”²⁴ Este es otro de los espectáculos de los cuales es muy difícil hablar concretamente, ya que lo que como espectador se recibe es absolutamente sensitivo y por lo tanto puede ser muy distinto entre cada uno de los espectadores, sin embargo lo que sí se puede explicar es que Iben lo compone con elementos muy íntimos y a la vez sencillos que tienen como resultado un espectáculo conmovedor.

Dichos espectáculos individuales, son el reflejo del trabajo personal que realizan los actores del Odin dentro del trabajo colectivo. Como los otros espectáculos, se construyen sobre la base de materiales elaborados por ellos mismos pero también, muy especialmente, sobre la base de sus experiencias en la vida, lo que incluye su vida como actores y la creación de los personajes con los que han trabajado durante algún tiempo.

En 1991 la segunda edición de la Festuge llevó el tema de *Los Colones daneses* y en 1993 se realizó el tercer festival que tuvo como tema *Matrimonios mixtos – Knud Rasmussen*. La Festuge fue tomando fuerza, estas festividades realizadas en Holtebro han

²³ Taviani, *op. cit.*, 1994 - 1995, p. 90.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

logrado establecer dichas reuniones como una tradición que ha crecido, el subtítulo de la Holstebro Festuge es Cultura sin fronteras. Finalmente el propósito principal de dicho evento es hacer participar a la gente de Holstebro en un intercambio cultural.

Es una estrategia del Odin Teatret convertir al espectador en un improvisador cultural y conducirlo a una situación donde es posible el diálogo con aspectos desconocidos de otras culturas o de sí mismo. Ambas partes tienen la posibilidad de desplazar las fronteras en cada uno porque las fronteras se hacen invisibles.²⁵

El siguiente espectáculo del Odin fue *Kaosmos* (1993), que tiene como subtítulo *El ritual de la puerta*. La reinención de dicho ritual fue construida a partir del trabajo de los actores sobre sus personajes y del uso de diversos textos.

Asistimos a un mundo que termina alegremente, entre algún sollozo y un poco de melancolía, pero sobre todo con una loca fe en sí mismo... La tragedia de *Kaosmos* es que la demencia ya no da miedo. Por esto a menudo parece una comedia y tiene una superficie simpática e incluso ingenua.²⁶

En ese mismo año se produjo *Blanca como Jazmín* de Iben Nagel Rasmussen en donde habla acerca de sus actividades con el Odin Teatret desde 1966, "...ilustra los cambios que su voz ha sufrido, del cuarto cerrado (que les permite a los actores revelar su mundo interno) y las actuaciones callejeras (la reunión con el mundo exterior)."²⁷

En 1996 se creó un nuevo espectáculo colectivo *Dentro del esqueleto de la ballena*, "es un espectáculo sobre la esencia de la ritualidad en el teatro, de los restos cuando el

²⁵ Exe Christoffersen, "Senderos de agua", en *Máscara*, año 4, núm. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995, p. 140.

²⁶ Taviani, *op. cit.*, 1994 – 1995, pp. 94 y 96.

²⁷ www.odinteatret.dk

teatro ha perdido todo salvo el esqueleto de la acción.”²⁸ En este espectáculo se trata de lo que hay más allá de cualquier espectáculo, del trabajo de los actores, del contacto con el público y de lo que cada individuo traduce como significado de un hecho teatral. Está basado en variaciones sobre el texto *Ante la ley* de Franz Kafka.

Ese mismo año quedó listo otro espectáculo *Oda al progreso* “es un espectáculo de danza del *huldrefolk*, el pueblo escondido de los duendes, los animales fantásticos, las hadas y los gnomos que celebran la entrada del homo sapiens - sapiens en el nuevo milenio: ‘Creían que el mundo había sido creado sólo para ellos’.”²⁹ En este espectáculo podemos ver de nuevo los personajes que los actores han creado para espectáculos al aire libre anteriores, con este mismo formato el Odin Teatret preserva el trueque como forma de trabajo.

Posteriormente surgió otro espectáculo individual *Las mariposas de Doña Música* (1997), interpretado por Julia Varley. “Es la historia de un personaje que ha escapado de un espectáculo - *Kaosmos* - y cuenta sus orígenes y aventuras en términos de entomología, a través de las teorías de físicos modernos y con poemas y cuentos de otros tiempos.”³⁰ A través de este espectáculo Julia busca abrir un espacio a su personaje para existir, hablando de cómo nació y se desarrolló; de una manera similar a *El castillo de Holstebro* con Mr. Peanut.

En 1998 surgió el proyecto de la Semana del Odin, el cual es un seminario en donde los participantes tienen la oportunidad de acercarse al grupo y conocer su forma de laborar; es llevada a cabo en Holstebro, en las instalaciones del Odin Teatret y se continúa realizando hasta la fecha.

²⁸ www.odinteatret.dk

²⁹ www.odinteatret.dk

³⁰ www.odinteatret.dk

El siguiente espectáculo colectivo fue *Mitos* (1998) que está basado en poemas de Henrik Nordbrandt, en este espectáculo Edipo se encuentra con otros personajes míticos como Casandra, Medea, Orfeo, Dédalo, Sísifo, Ulises. “El espectáculo representa un velatorio, al final de un milenio y de un siglo breve... Alrededor del cadáver de un revolucionario se reúnen los personajes de los mitos griegos. Se apoderan de él y lo introducen en su inmortalidad”³¹

Fue hasta este año que se dio la cuarta Festuge, con el tema de *Al extremo del mundo*. A pesar que las tres primeras habían tenido una temporalidad específica entre ellas (dos años), la cuarta Holstebro Festuge se realizó cinco años después de la tercera, con esto se rompió con la periodicidad pero no con la realización de la festividad.

La siguiente edición de la Festuge fue en el 2001 con el tema *El diente del tiempo - las cosas como eran, el mundo fugaz, lo que viene*. La idea central de este evento continua presentándose, se busca la participación de los habitantes de Holstebro y la expresión artística de ellos, así como la presencia de formas artísticas de otros lugares del mundo.

El espectáculo llamado *Sal* (2002) fue el resultado de una coproducción entre la Fondazione Pontedera Teatro y el Nordisk Teaterlaboratorium Odin Teatret. La dramaturgia estuvo basada en la novela de Antonio Tabucchi, *Carta al viento*. “Una odisea femenina. Una mujer viaja de una isla mediterránea a otra en busca de su amado que ha desaparecido. Una fantasma la acompaña en un baile que la lleva más cerca al conocimiento de una ausencia definitiva.”³² Es interpretado por Roberta Carreri y Jan Ferslev.

Eugenio se refiere así del espectáculo:

³¹ Eugenio Barba, *A mis espectadores, Notas de 40 años de espectáculos*, Asturias, Col. SobreEscena 3, Oris Teatro, 2004, p. 121.

³² www.odinteatret.dk

No hay duda alguna que *Sal* es una historia de amor, pero sin asomo de obscenidad. No todas las zonas tórridas son iguales. Es un amor revivido por la protagonista a través del recuerdo de sus viajes, verdaderos e imaginarios. El viaje verdadero es el más ilusorio, porque cree encontrar las huellas de un hombre desaparecido que en realidad las ha borrado cuidadosamente.³³

El sueño de Andersen (2004) es el más reciente espectáculo creado por el Odin Teatret, en este espectáculo el grupo nuevamente toma como pretexto diversos textos, en este caso escritos por o relacionados con la vida de Hans Christian Andersen.

Un círculo de artistas se reúne en un jardín, en Dinamarca. Es una mañana luminosa. Esperan que llegue la noche del verano, en la cual el sol, en el ocaso, baila. Un amigo de otro continente está por llegar. Junto con él, soñando con ojos abiertos, realizarán un peregrinaje por las regiones de los cuentos de Andersen... Cuando el peregrinaje llega a su fin, los soñadores de ojos abiertos se dan cuenta de que el verano ha durado toda una vida. Les espera el lecho del sueño sin sueños.³⁴

Después de un proceso que ha durado tanto tiempo, la capacidad de los actores para seguir explorando es evidente en este trabajo, se puede notar la continua búsqueda de alternativas en su hacer; si bien la utilización del cuerpo casi acrobática ya no está presente como en los orígenes del grupo, el uso del cuerpo como medio de expresión sigue siendo una constante, así como la presencia musical, también hacen uso de otros elementos como un par de marionetas.

En el aspecto escénico se encuentra una novedad para el grupo, el uso de un techo con espejos; es novedad debido a que usualmente el Odin no utilizaba escenografía pesada o grande, Eugenio siempre recomendaba que cada espectáculo debía contar con elementos

³³ Barba, *op. cit.*, 2004, p. 161.

³⁴ Barba *et al.*, *Andersen Drøm*, Holstebro, Nordisk Teatretlaboratorium, 2004, p. 2.

escénicos y de vestuario no más pesados de lo que los actores pudieran cargar en una valija, sin embargo en este espectáculo se ha roto dicha regla con tal elemento.

El Odin Teatret continúa con sus actividades teatrales después de 40 años de haberlas iniciado, a lo largo de estos años muchos actores han colaborado en distintos momentos de su historia, sin embargo existe una base actoral que se ha mantenido. La evolución y los cambios en su trabajo también han sido varios, de igual forma mantienen ciertas constantes como la investigación personal sobre el hacer del actor, la realización de actividades fuera del escenario (seminarios, talleres, festivales) y la elaboración de espectáculos. La continuidad e innovación en estas actividades es lo que ha dado fuerza al grupo desde hace cuatro décadas.

Las actividades realizadas individualmente también han continuado como el grupo creado por Iben llamado El puente de vientos, que tenía reuniones para el intercambio de conocimientos; posteriormente, en 1999, formó un segundo grupo llamado Los vientos nuevos, que funciona de la misma manera. En el caso del Magdalena Project encabezado por Julia Varley, se creó un festival que tiene como objetivo reunir a las participantes del proyecto, éste se llama Transit y ha tenido cuatro sesiones de 1992 a 2004; también es editora de la revista *The Open Page* que aborda temas de la misma índole.

En los espectáculos del Odin podemos encontrar puntos que se han vuelto característicos en sus producciones; una muy distintiva es que dichos espectáculos no se desarrollan en una línea realista; la disposición espacial cambia entre cada espectáculo, pero pocas veces es la convencional de un teatro a la italiana; el número de espectadores varía aunque la mayoría de veces es de un número delimitado; la dramaturgia es el resultado de la mezcla de textos e incluso de creación propia por parte los actores o de Eugenio; la música es un elemento presente en todos los espectáculos; las puestas en escena

responden, en primera instancia, a las necesidades que tienen los actores y el director, en ocasiones, algunas personas consideran que tienden a ser repetitivos, pero es debido a que su trabajo va evolucionando a partir de determinadas bases e intereses.

Los espectáculos al aire libre son más permisibles en cuanto al número de espectadores y al lugar en donde se desarrollan, y éstos también han formado parte del repertorio que el grupo tiene, ya que ayudan al trueque.

El entrenamiento que los actores han desarrollado, mejorado, cambiado y hasta la fecha continúan experimentando es una parte importantísima del trabajo. Aunque el entrenamiento es una actividad que corresponde al actor, independientemente de la creación o no de espectáculos, evidentemente éstos son el producto y el reflejo del entrenamiento.

La necesidad por parte de los actores de realizar trabajos individuales, no sólo se ha dado en la producción de espectáculos personales, sino también en el surgimiento de espectáculos de demostración; dichas demostraciones no son exactamente espectáculos pero cuentan con una estructura definida, con un título y han sido creados para su representación. Estos trabajos muestran los resultados del entrenamiento individual y con ellos se explica a otros el proceso y la lógica que cada uno de los actores ha empleado para su entrenamiento y para la creación escénica. La parte de la labor del Odin que tiene que ver con su entrenamiento, se ha abierto con la creación de los espectáculos de demostración, pero continúa siendo la actividad más íntima del grupo ya que tiene un desarrollo personal; trataré de ahondar sobre el entrenamiento en el siguiente capítulo.

2.2 Antropología Teatral

La Antropología Teatral está basada en el estudio de principios de trabajo que tienen en común distintas técnicas de formas representacionales, estos principios se pueden

distinguir, sobre todo, en tradiciones teatrales que cuentan con una técnica estructurada como son las de origen oriental, el teatro Nô, el Kathakali, el Kabuki, las danzas de Bali, Odissi, Buyo, la Opera de Pekín; aunque también están presentes en técnicas del mundo occidental, por ejemplo en el Ballet Clásico y en la técnica de mimos de Decroux.

En las técnicas de Oriente no existe una distinción ente la danza y el teatro; así un actor de teatro Kathakali tiene un entrenamiento prácticamente dancístico o una bailarina de Danza Odissi actúa el papel de distintos personajes mientras baila. Sin embargo en el mundo occidental el desarrollo de las artes llevó a una clara distinción entre la danza y el teatro que rara vez permiten siquiera una retroalimentación entre ellas e incluso entre otras artes como la música o el canto. “La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar continuamente al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo.”³⁵

Desde el punto de vista de la Antropología Teatral el ejecutante cuenta con un uso completo de su cuerpo y voz, por lo que tal división no es válida; tomando en cuenta que existen técnicas codificadas en las que se hace clara esta separación, lo que se propone es no eliminar de tajo las características de una especialización que puedan enriquecer a la otra. Eugenio Barba utiliza el término actor-bailarín para referirse a los ejecutantes sin tener que hacer ninguna distinción entre las técnicas que manejan.

El contacto e interés que Eugenio tenía con formas representacionales de Oriente y los resultados obtenidos en el entrenamiento de los actores del Odin, ayudaron a encontrar similitudes en la manera de laborar de diferentes ejecutantes. Cuando en los entrenamientos del Odin Teatret se comenzaba a utilizar técnicas estructuradas como referencia, se

³⁵ Eugenio Barba, *La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral*, México, Col Escenología 18, Grupo Editorial Gaceta, 1992, p.44.

tomaban como estímulos pero no se buscaba una imitación. A partir de la inquietud de estudiar los posibles usos de estos puntos en común surge el estudio de la Antropología Teatral, pero lo que le da origen es más que nada la necesidad de poseer una pedagogía teatral capaz de lograr un resultado actoral orgánico y auténtico.

La deriva de los ejercicios; su progresiva y nunca separación del continente de los ensayos y del espectáculo; el *training* como partitura de acciones a la vez (acabada) y provisoria, en relación con un particular momento de la investigación y de la experiencia del actor; su personalización: todo esto, y no el teatro asiático, constituye el contexto histórico de la génesis de la Antropología Teatral.³⁶

Con la Antropología Teatral no se busca unir o copiar técnicas, sino comprender los secretos del hacer del ejecutante, encontrando los principios que hacen funcionar a dichas técnicas, sin importar la procedencia de éstas; tomar como referencia técnicas orientales responde básicamente a la estructura y tradición que éstas poseen, en el caso de los actores occidentales que carecen de una técnica formalizada, estos principios podrían servir para analizarlas en un estudio personal, sin imitar las técnicas.

Hablar de técnicas en la Antropología Teatral, se refiere a un uso particular del cuerpo. Eugenio Barba pone como referencia a Marcel Mauss quien propone como categoría de la antropología, las técnicas del cuerpo, es decir "... las formas en que los hombres, en las distintas sociedades, utilizan, de acuerdo con la tradición, su propio cuerpo."³⁷

³⁶ *Ibid*, p. 172.

³⁷ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*, México, Escenología, 1990, p. 300.

Para comenzar con el estudio de la labor del ejecutante, Eugenio Barba, hace énfasis en la distinción entre las técnicas cotidianas y extra-cotidianas. Las técnicas cotidianas hacen un esfuerzo mínimo, en cambio las extra-cotidianas buscan una utilización máxima de energía para una acción pequeña, es decir se derrocha la energía; las cotidianas comunican, mientras que las extra-cotidianas tienden a la información. Al lado de las técnicas extra-cotidianas, Barba ubica las técnicas del virtuosismo que si bien no tienen un uso cotidiano del cuerpo, no tienen el mismo uso de energía que caracteriza a las extra-cotidianas, son técnicas en las cuales existe un cuerpo entrenado y virtuoso que busca el asombro.³⁸

Las técnicas cotidianas son las que se realizan en la vida diaria como comer, sentarse, caminar, hablar, etc. Las técnicas extra-cotidianas son aquellas en las que se sitúan las formas representacionales y también las artes marciales. Las técnicas del virtuosismo son las que utilizan los acróbatas. Las técnicas extra – cotidianas son las que interesan al estudio de la Antropología Teatral, ya que son utilizadas en un trabajo de representación.

Dentro de las técnicas extra – cotidianas existe una parte específica en la cual el trabajo está enfocado al actor, esta parte sería la base del resultado que el espectador percibe en un espectáculo de tales técnicas, a dicha parte Eugenio le denominó pre – expresividad. “La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas.”³⁹

La pre – expresividad sólo se refiere a las técnicas extra – cotidianas relacionadas a las artes escénicas, no a otras técnicas extra – cotidianas, ya que tiene que ver con la labor

³⁸ Cfr. Barba, *op. cit.*, 1992, p. 34 – 35.

³⁹ *Ibid*, p. 25.

actoral; es decir que la pre – expresividad incluye un trabajo de representación pero se enfoca a lo que está antes de llegar a ésta. “El concepto de ‘pre - expresividad’ sirve para algo sólo si está relacionado con el actor, una persona que utiliza una técnica extra – cotidiana del cuerpo *en una situación de representación organizada.*”⁴⁰

2.2.1 Pre – expresividad

El nivel pre-expresivo es aquel en donde el actor - bailarín trabaja sobre las acciones y la existencia escénica, asimilando las reglas y los usos de la técnica con la que trabaja. El nivel pre-expresivo no se separa del nivel expresivo, están absolutamente ligados, pero es en el primero en donde el actor tendrá como objetivo no el significado que adquirirá su trabajo ante el espectador, sino en el proceso creativo sobre sí mismo, sobre el cuerpo en vida que se verá en el espectáculo.

El substrato pre – expresivo está comprendido en el nivel de la expresión global percibida por el espectador. Pero, manteniéndolo separado durante el proceso de trabajo, el actor, en esta (sic) fase, puede intervenir en el nivel pre – expresivo *como si*, el objetivo principal fuera la energía, la presencia, el *bios* de sus acciones y no su significado... La pre – expresividad como nivel de organización del *bios* escénico aparece dotada de una coherencia propia, independientemente de la coherencia del ulterior nivel de organización, aquel del sentido.⁴¹

La pre-expresividad se caracteriza por ser un trabajo que concierne sólo al actor, un trabajo individual que busca personalizar las acciones, primero adquiriéndolas técnicamente y después mediante una asimilación orgánica. Mediante las posturas extra – cotidianas,

⁴⁰ *Ibid.*, p.168

⁴¹ *Ibid.*, pp.167 - 168

presentes en las técnicas, el actor da un cambio a su cuerpo, lo transforma; ésto no quiere decir que sólo se imiten las formas, sino que éstas tienen una respuesta verdadera de investigación por parte del actor - bailarín sobre su cuerpo. El pre-expresivo es “un nivel en el cual las técnicas extra-cotidianas del cuerpo tienen que ver con la energía del actor en estado puro.”⁴²

Todo el trabajo que el actor realice en el nivel de la pre-expresividad tendrá una respuesta por parte del espectador, provocando en él la pre-interpretación, que precede en el acto de la visión a cualquier interpretación cultural. El nivel expresivo es el momento en donde se establece una comunicación entre el actor y el espectador, entonces surgen los signos que el espectador percibe y traduce. “La antropología teatral postula que el nivel pre – expresivo se da en las raíces de las diferentes técnicas actorales y que, independientemente de la cultura tradicional existe una ‘fisiología’ transcultural.”⁴³

Dentro del nivel pre – expresivo existen principios comunes que son los que la Antropología Teatral se ha encargado de estudiar, estos principios no se encuentran aislados, más bien se relacionan, pero se pueden identificar y localizar separadamente. A éstos, Eugenio Barba les ha llamado Principios que retornan, debido a que sin importar el tiempo de existencia que tienen las técnicas y de las diferencias culturales entre ellas, contienen estos mismos principios básicos. En el nivel pre – expresivo están también la energía y la presencia, parte fundamental de la labor escénica y por lo tanto de la Antropología Teatral; la energía y la presencia son características relacionadas y que se pueden encontrar en diferentes técnicas, pero no forman parte de los principios que retornan. Se puede decir que los Principios que retornan junto con la energía y la presencia

⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁴³ Barba y Savarese, p. 262.

son los ejes del hacer del actor – bailarín en la Antropología Teatral y responden a un trabajo en el nivel de la pre - expresividad.

2.2.1.1 Principios que retornan

Los principios que retornan son una serie de similitudes entre técnicas extra – cotidianas escénicas, los cuales “aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas.”⁴⁴ A dichos principios, Eugenio Barba denomina: Equilibrio en acción, Danza de las oposiciones, Incoherencia coherente, Virtud de la omisión, Equivalencia.

La alteración del equilibrio cotidiano es uno de estos principios. El ejecutante juega con él conscientemente, ya sea mediante el uso de posiciones no cotidianas o trasladando el peso fuera del centro habitual, obteniendo un comportamiento extra-cotidiano en su cuerpo. “Una alteración del equilibrio trae como consecuencia tensiones orgánicas precisas que comprometen y subrayan la presencia material del actor, pero en un estadio *pre-expresivo*, un estadio que precede la expresión intencional e individualizada.”⁴⁵

Normalmente el ser humano está en un equilibrio natural y existen tensiones automáticas para ello, al poner en riesgo el equilibrio natural se da un equilibrio precario que desarrolla las tensiones del cuerpo que manteniéndolo en constante trabajo. En el equilibrio intervienen los huesos, las articulaciones, los músculos y el centro de gravedad. Para pasar de un equilibrio “mínimo” o “básico”, a una explosión de fuerzas contrarias, es necesario un equilibrio dinámico, en el actor se traduce en equilibrio en acción. Para Eugenio Barba el actor debe buscar obtener un equilibrio de lujo.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 188.

Otro elemento importante en el desarrollo corporal del actor es el uso de las oposiciones, el equilibrio está relacionado con éstas, ya que para mantener un equilibrio de lujo es necesario hacer uso de fuerzas opuestas en el cuerpo. La presencia de oposiciones en el manejo corporal del ejecutante requiere una forma extra-cotidiana de trabajo, aunque en la vida cotidiana se encuentran las oposiciones, como en el equilibrio cotidiano, el objetivo es que estos principios se desarrollen al máximo en el escenario. “El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una mirada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el *principio de la oposición*.”⁴⁶

Al usar fuerzas opuestas en determinadas partes de su cuerpo, el actor crea resistencia, esta resistencia hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, intensidad energética y tono muscular. Las oposiciones se distinguen en los movimientos y en las direcciones de dichos movimientos, como en lo que Grotowski llamaba “principio chino”, en el que el actor realizaba una acción en sentido contrario al que iniciaba.

Se ha mencionado que estos principios son usados en una forma extra – cotidiana y que el actor trabaja con una técnica que le permita llegar a este manejo corporal, así el ejecutante adquiere una segunda cultura corporal, esta cultura es un proceso que implica un largo aprendizaje. Debido al trabajo que el ejecutante desarrolla para adquirir esta nueva forma de comportamiento corporal, la técnica que es extra-cotidiana se vuelve familiar para el actor; después de algún tiempo el cuerpo va adoptando esta nueva forma de comportamiento escénico hasta volverla algo aparentemente natural convirtiéndola en su segunda naturaleza, de este modo una conducta aparentemente incoherente, se vuelve para el actor una conducta coherente.

⁴⁶ Barba, *op. cit.*, 1992, p. 45.

... el actor, mediante una larga práctica y un entrenamiento continuo, fija esta incoherencia en un proceso de innervación (sic), desarrolla nuevos reflejos nervo - musculares que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una nueva coherencia que caracteriza la técnica extra-cotidiana.⁴⁷

En las técnicas extra – cotidianas también se trabaja por un principio de omisión ya que para construir una acción primero se fragmentan los movimientos y posteriormente, ésta se reconstruye, eliminando lo que se considera que no es útil. Este trabajo involucra una labor dramática que puede ser realizada por el actor o por el director. “La vida del cuerpo del actor en escena es un resultado que procede por eliminación: proviene del trabajo de aislar algunas determinadas acciones o fragmentos de acciones realizadas por el actor y revelarlas.”⁴⁸ Esta característica del trabajo de los actores es un proceso de selección, la omisión es el discernimiento de lo útil y lo inútil, lo exagerado y lo necesario.

También se busca un trabajo como si la acción fuera analizada en sus particulares detalles e impulsos, pero que llevará a una eliminación de elementos superfluos de la acción. Básicamente se aplica una regla de síntesis. Se refuerza la presencia del actor porque la energía con la que trabaja no se omite sino que, por el contrario, se aumenta, ya que aunque se omiten acciones y movimientos, las intenciones de lo omitido permanecen.

Las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el “dejar pasar”, en lo indefinido o en la no-acción. Para el actor en escena omisión significa justamente “retener”, no extender en un acceso de expresividad y vitalidad escénica...es la sugestividad de la acción indirecta, de la vida que se revela con el máximo de intensidad en el mínimo de actividad.⁴⁹

⁴⁷ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 191.

⁴⁸ Barba y Savarese, *op. cit.*, p. 228.

⁴⁹ Barba, *op. cit.*, 1992, p. 53.

Así como existen acciones que se omiten, también hay objetos que se omiten, incluso atmósferas (éstas sirven, como imágenes y sensaciones en el trabajo, por ejemplo: tomar la lluvia como imagen para el trabajo vocal); aunque no están presentes físicamente están presentes en la mente del actor – bailarín, ésta es una labor de imaginación por parte del actor. Es el principio de equivalencia, en éste, el actor utiliza el cuerpo de forma que aquello que no existe materialmente tiene una presencia, ya sea para su trabajo o ante los ojos del espectador, ya que lo está recreando. “Con la equivalencia, que es lo contrario de la imitación, se reproduce la realidad a través de un propio sistema equivalente.”⁵⁰

Estos son los principios que Barba encontró en común al estudiar distintas formas de representación; también se pueden encontrar otras similitudes que existen en el nivel del espectáculo en sí, como la utilización de vestuario, maquillaje, máscaras, etc. que ayudan a la extra-cotidianidad del acto. Sin embargo los principios que retornan tienen mayor importancia para el ejecutante porque están ligados directamente con su labor y con el uso de su instrumento de trabajo que es el cuerpo, por lo que se encuentran en el nivel pre - expresivo; como ya he comentado, dichos principios no existen separadamente pero para su estudio se han dividido de esta forma.

Estos principios se pueden identificar en los cuerpos de los ejecutantes de técnicas estructuradas, como aquellas de las cuales hace uso la Antropología Teatral, siendo muy evidente la importancia de la columna vertebral como el eje para el desarrollo de cada uno de los principios. En el Odin Teatret se define una acción como el mínimo movimiento que crea una tensión en la columna y que provoca un cambio en el tono muscular del ejecutante, provocando una reacción en el espectador. Esta definición de acción sirve para comprender porqué los principios que retornan tienen una ingerencia primaria en la

⁵⁰ Barba y Savarese, *op. cit.*, p. 129.

columna, ya que las técnicas lo que enseñan, es una codificación determinada para realizar acciones en el escenario.

2.2.1.2 Energía y presencia

Otra parte del trabajo realizado a nivel pre – expresivo, es el de la energía y la presencia; estos dos conceptos tienen características propias pero están muy ligados uno con otro para su funcionalidad. “La energía es una diferencia de potencial que los distintos niveles de nuestro organismo pueden alcanzar: desde el nivel celular hasta la totalidad del organismo.”⁵¹

La palabra energía utilizada en el lenguaje actoral, causa muchas confusiones y en ocasiones se relaciona con un trabajo agitado o exagerado, “...hemos repetido más de una vez que la energía del actor no es impetuosidad, sobreexcitación, violencia. Pero no es tampoco una abstracción o una metáfora sobre la cual no se pueda trabajar.”⁵² En la Antropología Teatral, la energía se refiere a la calidad del trabajo escénico, teniendo una fuerte relación con la presencia que el actor logra.

En distintas formas de representación se encuentran palabras para designar esta calidad del trabajo, también están muy relacionadas con la fuerza escénica que el actor presenta y con la exactitud de su trabajo, que además es visible en el espectáculo; por lo tanto no es necio hacer referencia a esta palabra como parte fundamental del argot actoral, teniendo en cuenta que no se refiere a algo imaginado aunque sí difícil de definir.

Energía – literalmente: *en-ergein*, entrar a trabajar – es la movilización de nuestras fuerzas físicas, psíquicas, intelectuales, cuando se afronta una tarea, un problema,

⁵¹ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 188.

⁵² Barba, *op. cit.*, 1992, p. 111.

un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose y adaptándolo. Tan sólo cuando exista una relación con algo *preciso*, la energía individual se modelará en una acción *precisa*.⁵³

La energía es la capacidad de persistir en el trabajo, se obtiene superando la técnica y se requiere una unión profunda de la mente con el cuerpo. Una vez que el actor ha logrado manejar su energía, debe retenerla y renovarla en un trabajo continuo. La energía del actor está también relacionada con el cómo va a realizar las acciones que tienen lugar en el escenario.

Desde el punto de vista de la Antropología Teatral la energía no tiene nada que ver con la diferenciación de sexos de los intérpretes, sino que la energía puede tener distintas calidades, el actor debe indagar en su propia energía desarrollada de una posibilidad a otra, estas serían la energía *anima* y la energía *animus*. “*Anima* y *animus* indican... una interacción de opuestos que hacen pensar en los polos de un campo magnético, en la tensión entre cuerpo y sombra. Sería arbitrario connotarlos sexualmente.”⁵⁴

En el trabajo que el ejecutante realiza en el escenario, maneja cambios de ritmos y pausas, en estos la energía debe continuar. Esto, hace que se pueda hablar de energía en el tiempo y energía en el espacio. La energía en el tiempo se caracteriza por la aparente inmovilidad, pero en la cual el actor - bailarín está manejando un alto grado de tensión y trabajo, a nivel interno; la energía en el espacio es la que se expande por él con la ejecución de las acciones propiamente dichas, lo que no quiere decir con una movilidad exagerada.

Un término vinculado con la energía es el *sats*, esta palabra noruega se puede traducir como: impulso, preparación, estar listo a... El *sats* aplicado al teatro es la

⁵³ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 141.

⁵⁴ Barba y Savarese, *op. cit.*, p. 92.

preparación a la acción, el impulso de una acción que puede tomar cualquier dirección, el momento en el cual la energía está lista para exteriorizarse en una acción en el espacio. Se podría considerar que es el punto que se encuentra entre la energía que se desarrolla en el tiempo y la energía que se desarrolla en el espacio. “Lo esencial para el actor no es ejecutar un ejercicio, sino – mediante la exigencia de ejecutar el ejercicio – encontrar el momento del *sats*, la oposición básica que, de acción a acción, caracteriza la dialéctica del *bios*, del organismo viviente.”⁵⁵

Dentro del lenguaje para calificar lo que sucede en escena, generalmente se habla de un buen trabajo actoral o de buenos y malos actores. Eso que se califica, que un actor tiene o no tiene, que fue lo que llamó la atención de Barba de los espectáculos orientales; es lo que él mismo denomina como presencia.

El actor tiene la capacidad de individualizar la energía, de moldearla y esta capacidad es posible mediante un trabajo constante que le permita al actor reconocerla y trabajar con ella. La precisión del actor – bailarín, junto con la energía empleada para ello, dan como resultado la presencia.

La exactitud con que es diseñada la acción en el espacio, la precisión en que es definido cada trazo, una serie de puntos de partida y de llegada exactamente fijados, de impulsos y contraimpulsos, de cambios de dirección, de *sats*, son las condiciones preliminares para la danza de la energía.⁵⁶

Así con el manejo extra – cotidiano de la energía, el actor logra la presencia necesaria para un acto de representación. La presencia sería el resultado del trabajo sobre su

⁵⁵ Barba, *op. cit.*, 1986, p. 146.

⁵⁶ Barba, *op. cit.*, 1992, p. 113.

energía, por eso están relacionadas. La energía y la presencia tienen lugar en la pre – expresividad ya que ambas características no dependen de la interpretación del espectador, sino del trabajo del ejecutante desde antes de llegar al momento del espectáculo.

2.2.2 ISTA

El surgimiento de la Antropología Teatral se dio paralelamente al nacimiento de la Internacional School of Theatre Anthropology (ISTA), que tiene como antecedente las reuniones que habían sido realizadas con el tema de Tercer Teatro, en 1979 surgió la oportunidad de realizar otra reunión para la cual Barba decidió tomar como tema la Antropología Teatral, esta reunión le permitiría contar con la participación de actores y bailarines de muchas partes del mundo. “Barba intenta concretizar con el ISTA su visión Utópica de un *teatro – cultura* fusionando la habilidad, identidad y sabiduría tradicionales con la emigración interior de quienes han sido llevados por las olas de los profundos movimientos sociales.”⁵⁷

Además se hizo evidente la preocupación que Eugenio tenía respecto al aprendizaje de los actores, por lo tanto creó una escuela que se basaría en el intercambio de conocimientos, en la unificación de términos que sean útiles para quien está en una situación de representación y en el conocimiento de los fundamentos de las técnicas.

Así, por un lado está la Antropología Teatral con sus principios básicos y que es una especie de apuntes teóricos sobre prácticas escénicas; junto a ella está la ISTA que funciona como el centro de reunión en donde todos los interesados en el estudio de la Antropología Teatral se dan cita para intercambiar conocimientos y analizar los puntos de estudio que existen en sus prácticas. “El campo de trabajo del ISTA es el estudio de los principios de

⁵⁷ Taviani, *op. cit.*, 1986, p. 380.

esta utilización extra – cotidiana del cuerpo y de su aplicación en el trabajo creativo del actor y del bailarín.”⁵⁸

Las reuniones de la ISTA cuentan con la participación de actores y bailarines de diversas formas representacionales de todo el mundo, del Odin Teatret y de investigadores teóricos, así como asistentes interesados en aprender en esta escuela. Dichas reuniones no han contado con intervalos temporales cíclicos entre ellas, hasta la fecha se han llevado a cabo 14 sesiones, la sede de las reuniones nunca ha sido la misma, existe un tema en el que se basa el trabajo de cada reunión, el cual es también distinto para cada una de ellas.

La estructura de las reuniones es parecida: existe una parte de la sesión llamada abierta en donde el trabajo que se realiza es teórico, en forma de simposio y para un número mayor de participantes; la parte cerrada es práctica y se da de manera directa, ya que se trabaja en formato de clases con los profesores, que son los actores y bailarines de distintas tradiciones teatrales.

Esta anómala “escuela de teatro”, la ISTA, es en realidad una red de relaciones, un organismo con muchas sedes y muchas caras, que ha acabado por tener, para los que han participado en ella con una cierta continuidad, un valor en sí misma. La propia ISTA se ha convertido, exactamente igual que el trabajo del actor, en una forma de vida artificial, un hecho internacional, un tiempo más comprimido, una obra en la que colaboran todos los participantes habituales. En una palabra: una forma de experiencia extra – cotidiana.⁵⁹

A continuación presentaré en forma de listado las sesiones de la ISTA, con la duración y el lugar en donde fueron realizadas, así como el tema y algunos datos

⁵⁸ Barba y Savarese, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ Mirella Schino, “Reflexiones sobre la ISTA”, en *Máscara*, año, 4, núm. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995, p. 110 – 111.

característicos de cada una de ellas. La información fue obtenida de diversos textos, pero principalmente del artículo de Mirella Schino, “Rien”, publicado en la revista mexicana *Máscara*, en el número 19 – 20, entre 1994 y 1995.

- 1ª Sesión. Bonn, Alemania; 1 – 31 de octubre 1980; *Teatro Antropológico*. Aunque ya había comenzado a hablar de este estudio anteriormente, es en esta sesión que Eugenio Barba establece los primeros puntos que caracterizarán a la Antropología Teatral, también se comenzó a analizar una palabra clave para el desarrollo de dicho estudio, la pre – expresividad.
- 2ª Sesión. Volterra y Pontedera, Italia, 8 de agosto -8 de octubre 1981; *Pre – expresividad / Improvisación*. Fue una sesión larga, en la cual el ritmo de trabajo fue pesado, se profundizó en los términos que la Antropología Teatral comenzaba a utilizar tanto teórica como prácticamente.
- 3ª Sesión. Blois y Malakoff, Francia, 12 – 26 de abril 1985, *Diálogos entre culturas*. En esta sesión aún se estaban buscando términos y definiciones que pudieran ayudar a la mejor comprensión entre las distintas técnicas que utilizaban los participantes
- 4ª Sesión. Holstebro, Dinamarca; 17 – 22 de septiembre 1986; *El rol femenino*. Esta reunión se realizó en las instalaciones del Odin Teatret, aunque el grupo siempre ha estado relacionado en gran medida con la organización de la ISTA, sólo en esta ocasión la organizó totalmente; fue la reunión más corta y la teoría absorbió la mayor parte del tiempo.
- 5ª Sesión. Salento, Italia; 1 – 14 de septiembre 1987; *La tradición del actor y la identidad del espectador*. Nació el *Theatrum Mundi* que es una especie de espectáculo que une a los participantes bajo la dirección de Eugenio y que se

convertiría en una constante de la ISTA, en este caso se tomó *Fausto* de Goethe como texto de base.

- 6ª Sesión. Bolonia, Italia; 28 de junio – 18 julio 1990; *Técnica de actuación e historiografía*. En esta sesión el tema buscaba resaltar la importancia del estudio de la Historia Teatral, con lo cual se abrió otro importante campo de estudio de la Antropología Teatral, el del pasado.
- 7ª Sesión. Brecon y Cardiff, Reino Unido; 4 – 12 de abril 1992; *Oriente y Occidente. Partitura y subpartitura*. El tema de esta sesión está relacionado con el trabajo interior del actor, la organización mental que tiene en escena, lo que se denomina subpartitura.
- 8ª Sesión. Londrina, Brasil; 11 – 21 de agosto 1994; *Tradicción y fundadores de tradiciones*. Fue un desarrollo del tema de la Historiografía, que ya se había comenzado a tratar antes; fue la primera ISTA organizada fuera de Europa, pero lo que más resaltó fue que la cuestión económica no impidió que se pudiera realizar una reunión en América Latina.
- 9ª Sesión. Umeå, Suecia; 9 – 21 de mayo 1995; *Forma e información*. Nuevamente el tema giró alrededor de la transmisión y conservación de las tradiciones teatrales, como una forma de preservarlas y también como forma de aprendizaje.
- 10ª Sesión. Copenhague, Dinamarca; 3 – 12 de mayo 1996; *El bios del actor*. Durante esta sesión la división occidental entre actor y bailarín fue el tema principal, considerando que tal división no existe en las tradiciones orientales y que la Antropología Teatral aboga por no hacerla. La danza externa y la danza interna fueron algunas de las consideraciones sobre el tema.

- 11ª Sesión. Montemor – O – Novo, Portugal; 14 – 25 de septiembre 1998; *O – Effect*. La característica orgánica, de la cual se habla a menudo, está presente desde el punto de vista del actor y desde el punto de vista del espectador. En algunas ocasiones los criterios no coinciden, sin embargo el momento en que existe una coincidencia en estos dos puntos de vista se provoca una comunión importante. El actor no busca provocar algo específico en el espectador pero los momentos en los que se logran estas similitudes de opinión se crea este efecto.
- 12ª Sesión. Bielefeld, Alemania; 1 – 20 de septiembre 2000; *Acción, estructura, coherencia*. La dramaturgia, no sólo vista desde lo narrativo o lo relacionado a la escritura, está presente sobre todo en las acciones, además de existir una dramaturgia para el director, para los actores, para los espectadores, etc. La importancia de una buena dramaturgia fue el tema central de esta reunión.
- 13ª Sesión. Sevilla y La Rinconada, España; 15 – 25 de octubre 2004; *Flujo. Ritmo, organicidad y energía*. Esta fue la primera sesión en la que el idioma de trabajo fue el español. Durante la reunión hubo definiciones por parte de los participantes acerca de la palabra flujo, palabra muy utilizada en el argot teatral pero que no cuenta con una definición concreta. Muchas de dichas definiciones tenían puntos en común pero no existió un consenso, Eugenio Barba concluyó que el flujo era una palabra que no se podía tratar en la ISTA, puesto que no pertenecía a la terminología de la Antropología Teatral.
- 14ª Sesión. Wrocław, Polonia; abril 2005; *Improvisación: memoria, repetición, discontinuidad*. La improvisación, en un arte que tiene como premisa la repetición de acciones y textos, representa la habilidad de realizar una composición en poco

tiempo, para lo que, generalmente, hace uso de principios técnicos. Las distintas formas de realizarla y utilizarla fueron algunas de las reflexiones que se hicieron en esta sesión.

La ISTA es el lugar en el cual tienen cabida todas las reflexiones hechas alrededor de la Antropología Teatral, no sólo teóricamente sino, y sobre todo, prácticamente. Cada reunión de la ISTA es una oportunidad para acercarse a la Antropología Teatral y para que los colaboradores fijos de ella se den cita; los colaboradores fijos son actores de distintas formas representacionales como el Teatro Nô, la Danza Odissi, las danzas balinesas, el Odin Teatret, la técnica de mimos de Decroux, etc., así como los estudiosos que se encargan de las cuestiones teóricas.

Existe otra actividad que está fuertemente ligada a la Antropología Teatral, la Universidad del Teatro Eurasiano, que es un trabajo en conjunto entre la ISTA y la Universidad de Bologna, y tiene como punto de estudio la comunión entre el teatro sin importar el origen geográfico de cada una de sus distintas formas. Su primera reunión se llevó a cabo en 1992, teniendo su siguiente reunión un año más tarde, la tercera reunión no se llevó a cabo hasta 1996, así en 2005 tuvo lugar la décimo segunda reunión, siendo realizadas ya cada año. Las actividades que ahí se llevan a cabo tienen un carácter tanto teórico como práctico.

La ISTA es un lugar de fortalecimiento, junto con la Universidad de Teatro Eurasiano, estas actividades ayudan a profundizar el estudio de la Antropología Teatral y a crear un vínculo entre los participantes e interesados por ella, además de mantenerla vigente.

La Antropología Teatral es un estudio que busca enunciar teóricamente lo que tiene lugar prácticamente en el trabajo de los ejecutantes que cuentan con técnicas estructuradas.

La Antropología Teatral se convierte en un punto en donde, a pesar de las diferencias que puedan existir entre cada una de las técnicas, éstas se encuentran para compartir y comprender mejor el quehacer teatral; no se trata de una combinación entre ellas, sino de un intercambio.

Es también un punto de identificación y de aprendizaje, en donde la transculturalidad en lugar de separar, enriquece. Esta teoría ha ayudado a fortalecer los vínculos entre distintas formas representacionales de todo el mundo y al mejor entendimiento de lo que las une, que es el proceso y el hacer del ejecutante de dichas técnicas.

La ISTA es el lugar en el cual la Antropología Teatral toma vigencia y se fortalece, sin las reuniones la Antropología Teatral quedaría sólo como un estudio que ha enunciado principios en común entre distintas técnicas, que han sido de gran importancia para el estudio teatral; con las reuniones de la ISTA las personas relacionadas e interesadas continúan investigando y encontrando elementos nuevos para la ampliación del estudio. Además los representantes de las diferentes formas escénicas que son parte de la Antropología Teatral continúan en contacto y transmitiendo parte de lo que encierran sus técnicas.

3. El entrenamiento en el Odin Teatret

Una de las características más importantes a lo largo de la historia del Odin Teatret es el trabajo de entrenamiento que han desarrollado. El concepto de entrenamiento es universal, ya que existe en muchas formas representacionales, debido a lo cual también forma parte del estudio de la Antropología Teatral; sin embargo el entrenamiento no es una actividad que se encuentre en todos los grupos o tradiciones teatrales existentes.

La idea de que el actor debía contar con un entrenamiento, comenzó con Stanislavski. “La falta de un entrenamiento diario fue atacada por Stanislavski, quien proponía ejercicios preparatorios que él llamaba ‘*training*’. Eran, por un lado estudios de actuación, y por otro, ejercicios que desarrollan ciertas cualidades del cuerpo, la voz y de las articulaciones.”¹ Grotowski retomó la idea del entrenamiento como una actividad indispensable del actor y Barba la heredó de Grotowski, aplicándola al trabajo del Odin Teatret. El Odin Teatret ha encontrado en el entrenamiento tanto un lugar de preparación para la actividad teatral, como de investigación actoral a nivel personal.

3.1 El entrenamiento

El entrenamiento es una parte fundamental del desarrollo de las artes escénicas. En el entrenamiento se inicia el trabajo sobre la presencia del actor, que posteriormente se utilizará en el escenario, por lo que el actor adquiere una segunda cultura corporal. Eugenio Barba lo explica así:

El uso social de nuestro cuerpo es necesariamente el resultado de una cultura. Ha sido culturizado y colonizado. Conoce únicamente los usos y las perspectivas para

¹ Jerzy Grotowski, “Los ejercicios”, en *Máscara, sd.*, num. 11 – 12, México, Escenología, *sd.*, p. 28.

los que ha sido educado. Para encontrar otros debe apartarse de sus modelos. Debe fatalmente dirigirse hacia otra forma de “cultura” donde pueda ser “colonizado”. Pero este paso hace descubrir al actor su propia vida, su propia independencia y su propia elocuencia física. Los ejercicios del training representan esta “segunda colonización”.²

Desde el punto de vista de Richard Schechner³ el entrenamiento tiene cinco funciones principales, tomando en cuenta distintas culturas:

1. Interpretación del texto dramático. El actor es quien transmite el texto, por lo que requiere de un entrenamiento para ser claro en su interpretación.
2. Transmisión de un *performer text*. Considerando al texto performativo como un proceso con múltiples canales de comunicación, no sólo verbales.
3. Transmisión de secretos. Esta transmisión se da en un nivel privado, regularmente el individuo pertenece a un grupo o a una familia, el conocimiento es adquirido personalmente.
4. Autoexpresión. En el espectáculo el ejecutante se muestra a sí mismo en un rol distinto, traspasándose. A partir del entrenamiento se busca una expresión corporal en donde se exterioriza el interior.
5. Formación de grupos. Mediante el entrenamiento se ha vencido el carácter individualista del actor, de esta forma se crean grupos que desarrollan un trabajo y objetivos en común.

En las tradiciones orientales el entrenamiento está fuertemente ligado con el proceso de enseñanza que en su mayoría comienza desde la niñez y continúa hasta el final de la vida

² Eugenio Barba, *op. cit.*, 1986, p. 143.

³ Cfr. Richard Schechner, “El *training* en una perspectiva intercultural”, en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *op. cit.*, pp. 330 – 331.

de los ejecutantes. En este tipo de artes representacionales que cuentan con una gran tradición, el aprendizaje es adquirido por la

...aculturación que impone nuevos modelos al comportamiento... entre las amplísimas posibilidades de acción de los seres humanos, algunos aspectos del comportamiento cotidiano “natural” son aislados, reelaborados, rediseñados y potenciados hasta hacerlos frecuentemente irreconocibles.⁴

Los espectáculos resultan de gran interés por el manejo extra – cotidiano que existe en el cuerpo de los actores, quienes adquieren esta codificación por medio de un aprendizaje muy duro, dicho aprendizaje se da de manera casi personal con el maestro quien enseña a su alumno lo que a su vez le fue enseñado por su maestro, la enseñanza se transmite como una tradición oral la mayoría de las veces.

Aunque desde el punto de vista de Nicola Savarese

...los actores orientales no tienen un verdadero entrenamiento: aprenden por imitación de su maestro – a menudo desde la más temprana edad – la parte (*score*) de un espectáculo, y la repiten hasta que la dominan completamente y pueden por lo tanto ya sea representarla solos o pasar a otra sucesiva sin equivocarse.⁵

Es verdad que en las tradiciones orientales es más común el proceso de aprendizaje, sin embargo se puede considerar tal aprendizaje como la forma de entrenamiento, ya que es una actividad a la que le dedican mucho tiempo, investigan constantemente con su cuerpo bajo formas establecidas y lo adquirido se convierte en la segunda naturaleza corporal que manejarán en el espectáculo.

⁴ Eugenio Barba, *op. cit.*, 2004, pp. 218 – 219.

⁵ Nicola Savarese, “Training y punto de partida”, en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *op. cit.*, p.332.

Por otro lado el entrenamiento del teatro practicado en occidente ha tenido una evolución sobre todo a partir del siglo pasado.

Entre los acontecimientos singulares de la historia del teatro del Novecientos, se encuentra el fenómeno de la deriva de los ejercicios teatrales... los ejercicios comenzaron a ser considerados como un complejo de prácticas que servían para transformar el cuerpo – mente cotidiano del actor en un cuerpo – mente escénico... en algunos casos los ejercicios se transformaron de un medio en un fin.⁶

Con la creación de escuelas y laboratorios, el entrenamiento comenzó a funcionar como una actividad de suma importancia para los actores, en donde no sólo se buscaba la ejercitación física y vocal, para el desarrollo de las aptitudes del actor en escena, sino que también se guió por una continua investigación personal.

Así, el entrenamiento en las tradiciones orientales está relacionado con el aprendizaje de determinada técnica, siguiendo estructuras establecidas, la asimilación de éstas se da a partir de la aplicación y una comprensión corporal, requiriendo gran disciplina. El entrenamiento en occidente ha respondido a la falta de estructuras establecidas; primero el entrenamiento buscaba ejercitar a los actores pero después profundizó su búsqueda y se basó en la investigación personal. Como vimos en el primer capítulo hubo un momento en el cual el teatro estaba tratando de encontrar nuevas formas que fueran más convincentes, el entrenamiento fue una de las maneras que algunos grupos encontraron para llegar a dicho objetivo.

En el caso del trabajo realizado por Grotowski en el Teatr – Laboratorium, el entrenamiento fue uno de los elementos de trabajo más importantes. “Se empezó para

⁶ Eugenio Barba, *op. cit.*, 1992, p. 169.

resolver problemas concretos de algunos actores durante los ensayos de *Akropolis*, pero Grotowski dejó que se desarrollara hasta tal punto que se convirtió en una actividad autónoma del actor, no necesariamente ligada con el trabajo para el espectáculo.”⁷

Aunque se realizaba un entrenamiento colectivo y de carácter gimnástico, la labor de los actores consistía en apropiarse de los ejercicios, buscando una interpretación personal a cada uno de ellos. Grotowski estructuró un entrenamiento en donde se tomaban como punto de partida distintas fuentes, que pertenecían a sus influencias teatrales, como el teatro Kathakali, Meyerhold, Delsarte, Stanislavski, etc. Posteriormente el entrenamiento evolucionó y llegó a una etapa que se basaba en la *vía negativa*. Grotowski explicó así la transición y las diferencias que existieron entre estas dos etapas del entrenamiento:

Durante este tiempo buscaba yo una técnica positiva o, en otras palabras, un cierto método de entrenamiento capaz de darle objetivamente al actor una habilidad creativa, enraizada en su imaginación y en sus asociaciones personales. Algunos aspectos de estos ejercicios se conservaron en este entrenamiento durante el período que siguió, pero su objetivo ha cambiado. Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: “¿cómo puede hacerse esto?” se han eliminado. Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de superar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.⁸

⁷ Barba, *op. cit.*, 2000, p. 45.

⁸ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, 2002, p. 94.

La primera etapa del entrenamiento fue la que Eugenio Barba presenció durante su estancia en Polonia (1962 – 1964), por lo que fue la que influyó notablemente cuando comenzó el trabajo con el Odin. En la segunda etapa de entrenamiento del Teatr – Laboratorium el entrenamiento tomó el camino de una investigación de forma personal por parte de los actores.

Todo está muy lejos e incluso distinto de cómo lo hacíamos antes... Por lo que se refiere a los ejercicios esto quiere decir individualizar el entrenamiento y hacer emerger la “tarea”, la línea de las motivaciones del actor. En la técnica psíquica el proceso de concretización se ha desarrollado mucho.⁹

Grotowski consideraba que:

...el training del actor es una labor diaria, durante la cual *se entrenan* los signos, se perfecciona también la agilidad natural del cuerpo para poder reproducir los signos sin que él oponga resistencia, y se buscan maneras de eliminar los bloqueos físicos del actor en el sentido de la pesadez, de la “entropía” energética. Se ejecutan una serie de ejercicios “acrobáticos”, para liberarse de las limitaciones naturales creadas por el espacio, por la gravedad, etc.¹⁰

Posteriormente Grotowski dejó de preparar espectáculos y se enfocó al estudio de la labor del actor, sin embargo el desarrollo de un entrenamiento personal es una importante similitud en el trabajo del Teatr – Laboratorium y el Odin Teatret.

Empezó con la toma de ejemplos y de fragmentos de ejercicios, como *patterns*, que el actor debe aprender a dominar, hasta transformarse en una capacidad por parte

⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰ Grotowski, “Los ejercicios”, en *op. cit.*, p. 27.

del actor, de modelar sus propias energías; por lo que el actor en realidad, al cabo de un tiempo – según las capacidades individuales y la temperatura de su proceso – ya no realiza los ejercicios que ha aprendido, sino que domina algo más completo y profundo, es decir aquellos principios que hacen que su cuerpo cobre vida en el escenario.¹¹

En el caso de Grotowski se podría considerar que abundó en el entrenamiento individual hasta dedicarse sólo al estudio de éste, teniendo como punto de partida la búsqueda de las raíces de los actos con vida del ejecutante. El Odin, por su parte, profundizó cada vez más en el entrenamiento que se desarrollaba a partir de las necesidades e investigaciones que cada actor tenía.

3.2 El entrenamiento en el Odin Teatret

En el Odin Teatret el entrenamiento formó una parte fundamental de su trabajo desde el inicio, con la influencia del entrenamiento que se practicaba en el Teatr – Laboratorium de Grotowski, sobre todo con el uso de términos y una dinámica parecidos.

En el programa de mano de su primer espectáculo, *Ornitofilene* (1965), Eugenio Barba escribió acerca del entrenamiento que se realizaba en el Odin Teatret, explicaba que éste contaba con ramas que se trabajaban individualmente y que también se relacionaban entre ellas, dichas ramas eran: ejecución de posiciones, acrobacia, lucha, saltos, pantomima, improvisación, ejercicios con máscara, jugar con el cuerpo, entrenamiento específico de manos y pies, la higiene vocal (el uso de la voz) y concentración.¹²

En este momento era evidente la influencia de Grotowski y del teatro Kathakali en la estructuración del entrenamiento. Barba explicaba así el objetivo de los ejercicios: “no es

¹¹ Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 334.

¹² *Cfr.* Eugenio Barba, *op. cit.*, 2004, pp. 29 – 32.

el desarrollo de la fuerza corporal, sino la aniquilación del cuerpo, es decir, su abolición en las situaciones donde el actor debe realizar instantáneamente sus impulsos mentales.”¹³

El entrenamiento estaba basado en ejercicios específicos y se realizaba de manera colectiva, pero con el paso del tiempo y la práctica, se dieron cuenta de la importancia del desarrollo de un entrenamiento individual, el primer entrenamiento individual fue desarrollado por Iben Nagel Rasmussen en 1972.

En un principio, el entrenamiento estaba compuesto de ejercicios que tenían su origen en la pantomima, el ballet, la gimnasia, el deporte, el yoga, la plástica, ejercicios que conocíamos o que habíamos reconstruido. El entrenamiento era colectivo...a la larga nos dimos cuenta de que el ritmo era distinto de un individuo a otro...entonces empezamos a hablar de ritmo orgánico...a partir de este preciso momento el entrenamiento se basó en este ritmo y, personalizándose, llegó a ser individual.¹⁴

Barba comenzó a ver en el entrenamiento un punto en común con muchos grupos teatrales, sobre todo aquellos que estaban dentro de lo que denominó Tercer Teatro, por lo que el entrenamiento no sólo era una característica del Odin sino que se convertía también en una coincidencia de investigación para varios grupos. Después del primer encuentro del Tercer Teatro, en 1976, habló sobre la relación entre entrenamiento, ensayo y espectáculo. “En el entrenamiento, el actor es libre como en la improvisación. El ensayo está siempre ligado a un fin, es el momento en que sin quererlo, se propone encontrar y construir una estructura...El espectáculo refleja el entrenamiento.”¹⁵ De esta forma, Eugenio, identificaba tres áreas del trabajo escénico.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ Eugenio Barba, *op. cit.*, 1986, pp. 73 - 74.

¹⁵ Eugenio Barba, *op. cit.*, 1986, pp. 107 – 108.

Aquí cabría hacer un paréntesis para señalar que en el Odin han utilizado varios términos para diferenciar entre las áreas de la labor de los actores, tales como entrenamiento, ensayo y espectáculo; pero existen otras actividades que se encuentran entre el entrenamiento y el ensayo, como son la improvisación y la composición, estas forman parte importante del proceder de los actores, por lo que saber a qué se refieren nos servirá para entender sus procesos.

La improvisación es “un proceso a través del cual afloran una serie de materiales toscos, de los que se cortarían los bloques de piedra con los cuales construir el espectáculo.”¹⁶ La improvisación es utilizada dentro del trabajo de entrenamiento y también con miras a un espectáculo, por lo que es una especie de puente entre ambas actividades. Muchas veces a partir de las improvisaciones realizadas a nivel de entrenamiento se descubren puntos que los actores han decidido continuar trabajando, también son desarrolladas con un tema que hilado con otros, posteriormente ayudarán a conformar un espectáculo. De cualquier forma la improvisación ha representado la base sobre la cual se parte hacia objetivos determinados.

Las improvisaciones fijadas son una partitura de acciones, sucesión de detalles repetibles; sin embargo raramente una improvisación o parte de ella, es utilizada así como está en una escena. Es un punto de partida para la colaboración entre el actor y el director: la dinámica, el ritmo y la dimensión de las acciones vienen modificadas, los fragmentos son montados en una distinta sucesión. Después de corto o largo tiempo se llega a una nueva secuencia de acciones, que se injertan en la lógica dramática del espectáculo, así, recibe nuevos aspectos, otras capas, complejidades que las acciones hicieron entrever al director y al actor mismo.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ Torgeir Wethal, “De las improvisaciones al *Crossing*”, en *Máscara*, no. 9 – 10, año 2, México, Escenología, 1992, p. 46.

En la composición, el actor y el director trabajan juntos para modificar lo obtenido en una improvisación, aquí lo creado por el actor sufre distintos cambios de acuerdo a las necesidades de un espectáculo y adaptando el trabajo individual a un resultado grupal, incluso los cambios continúan dándose en los ensayos y hasta en los mismos espectáculos.

Uno de los elementos más recurridos tanto por los actores como por Barba en el proceso de la composición, es el trabajo de reducción; que a decir de Julia Varley fue muy utilizado por Eugenio en el último espectáculo del Odin, *El sueño de Andersen* (2004).

En el entrenamiento comienza la labor del ejecutante sobre sí mismo, utilizando la improvisación para crear una partitura de acciones, en ocasiones, dichas improvisaciones podrán servir para el proceso de la puesta en escena. Cuando es así, las improvisaciones se desarrollan a partir de algún texto, una idea del actor o una tarea designada por Eugenio; después se llevan a la composición para el espectáculo, las modificaciones hacen prácticamente irreconocible la improvisación; una vez que el espectáculo ha sido estructurado, la actividad siguiente son los ensayos, antes de presentarlo finalmente. Por lo tanto el entrenamiento se puede considerar la base del trabajo del actor, presente en las otras actividades previas al espectáculo y evidentemente en el espectáculo mismo, en donde el trabajo se hace público.

Regresando a la evolución que ha tenido el entrenamiento en el Odin Teatret y para comprender cómo tales actividades comenzaron a relacionarse, durante la 3ª sesión de la ISTA en 1985, Iben distinguía tres etapas que el entrenamiento había tenido hasta ese momento:

– *primera fase* (1964-1974): los ejercicios del *training nunca* pueden ser utilizados en los espectáculos...

- *segunda fase* (1974-1979): los ejercicios pueden ser usados solamente en los espectáculos callejeros...
- *tercera fase* (1979 en adelante): los ejercicios pueden ser usados también en los espectáculos propiamente dichos...¹⁸

En el entrenamiento del Odin han existido muchos cambios, pero también podemos encontrar ciertas características propias de éste; como el enfoque tanto corporal como vocal que manejan, sobre todo de inclusión de ambas áreas de trabajo, el trabajo corporal debe estar relacionado con el vocal y viceversa, es decir que aunque existan ejercicios para cada área, nunca están separadas. Dentro del entrenamiento también han incorporado el aprendizaje de formas representacionales de gran tradición, las cuales no han sido copiadas, más bien han sido aprendidas y posteriormente adaptadas al entrenamiento o se trabaja sobre detalles particulares.

Un aspecto importante del entrenamiento es el uso de variaciones, investigando sobre el ritmo, la calidad del movimiento, las direcciones, las intenciones, etc.; algunos actores han trabajado en características determinadas o desarrollan una investigación de alguna parte específica del cuerpo y su manejo, también se busca la inclusión de objetos.

Una característica constante en el trabajo del Odin es la presencia de la música como un elemento de suma importancia; en 1972 para el espectáculo *Min Fars Hus* se utilizaron instrumentos musicales tocados por los actores, por lo que anteriormente fueron integrados a su entrenamiento, al principio éstos eran tocados sin saber la manera correcta de hacerlo, fue un aprendizaje autodidacta; posteriormente los actores se ocuparon de tomar clases, de tal forma que aprendieron a tocarlos con las reglas musicales correctas. En todos los espectáculos del grupo hay música, actualmente existen varios músicos que pertenecen

¹⁸ Iben Nagel Rasmussen citada por De Marinis, *op. cit.*, p. 239.

al Odin, sin embargo el uso de instrumentos ha sido una parte del entrenamiento de los actores y sobre todo el trabajo conjunto con la música.

Si sabemos que el entrenamiento en el Odin Teatret es individual, es conveniente tratarlo de acuerdo a las características propias que tiene en algunos de los actores que han formado parte del grupo. La evolución detallada del entrenamiento de cada uno de los actores es difícil conocerla del todo, sin embargo a partir de la información que es conocida, de su trabajo como pedagogos y de los resultados en los espectáculos podemos tener un acercamiento a éste. Además han sido creados espectáculos de demostración, hacer entender al público su proceder, *Los vientos que susurran* es uno de ellos, en el cual participan todos los integrantes del grupo.

A lo largo de la historia del Odin han trabajado muchos actores en él, la mayoría han desarrollado un entrenamiento individual; de aquellos actores que en 1964, iniciaron el proyecto del Odin Teatret, Torgeir Wethal es el único que continúa participando activamente como actor en el grupo, Else Marie Laukvik, también pertenece a esta generación aunque ahora ella se dedica a actividades administrativas y organizativas.

Torgeir comenzó a trabajar en el Odin Teatret cuando tenía 17 años, poco a poco fue adquiriendo destreza en el entrenamiento de tipo acrobático que en ese entonces se realizaba en el Odin, al punto de convertirse en un experto. Hasta 1980, Torgeir había sido “... físicamente muy activo en los espectáculos, con muchas explosiones de acciones ágiles realizadas a gran velocidad.”¹⁹

Torgeir comenzó a investigar sobre el trabajo de reducción de las acciones, convirtiéndose en una parte fundamental de su entrenamiento. Dicho trabajo de reducción

¹⁹ Janne Risum, “Los actores del Odin”, en *Máscara*, año 4, núm. 19 – 20, México, Escenología, 1994 - 1995, p. 41.

está enfocado a realizar las mismas acciones con movimientos pequeños, pero lo que permite que las acciones sean las mismas es que las intenciones y las tensiones físicas continúen, es decir se reduce exteriormente pero interiormente no se disminuye en nada.

Este trabajo se hizo visible en el espectáculo que se preparaba en ese momento, *Cenizas de Brecht*; Torgeir explica un poco sobre lo que realizó para el montaje:

Durante mucho tiempo todo mi trabajo consistió en buscar estas simples tensiones del cuerpo. No podría sostener la forma de atención que emana de una posición particular, una atención dirigida hacia lo que está sucediendo en la sala, si no hubiera escogido algo que lo provocase. Un impulso hacia delante que viene de un punto concreto de tu espalda, como si alguien, por alguna razón, te empujara hacia atrás por los hombros al mismo tiempo que tú intentas deshacerte de él. De esta manera alcancé una posición que es una acción no-ejecutada.²⁰

Una parte importante en el trabajo que Torgeir realiza como pedagogo está dirigida al trabajo de las oposiciones, propone que siempre se manejen dos fuerzas contrarias que no tienen que ser evidentes o exageradas. A partir de una caminata que consiste en deslizar los pies por el suelo manteniendo la idea del salto en todo momento, el *sats*; la labor consiste en tener una dirección clara pero al mismo tiempo debe existir una fuerza totalmente opuesta.

En este mismo ejercicio, se hace evidente otra característica del trabajo de Torgeir, que es tener objetivos claros. Al tener una dirección precisa existe un objetivo claro, que no necesariamente es una idea rebuscada, sino que es un punto de referencia o una necesidad que lleva a determinado punto. Para Torgeir es indispensable tener una imagen interna que dé un sentido a las acciones que realiza.

²⁰ Torgeir Wethal citado por Janne Risum, *op. cit.*, p. 41.

No depende de mis estados psicológicos. Se trata siempre de ‘porqués’ situados fuera, en el espacio... Nunca intentaría expresar rabia, aunque por supuesto puedo establecer una serie de porqués que son los mismos de una situación de rabia. Nunca intentaría presionarme para sentir rabia. Es posible que pueda enfadarme, que ciertas acciones internas que conviven paralelamente con la escena puedan llevarme a la irritación.²¹

Al igual que muchos de sus compañeros Torgeir tiene una demostración individual de trabajo que se llama *Los senderos del pensamiento*, en el cual Torgeir habla sobre la importancia de la improvisación para su proceso creativo del espectáculo.

Con el cambio de residencia que hizo el Odin Teatret a Dinamarca, muchos de los primeros integrantes dejaron el grupo y otros se integraron, una de ellas fue Iben Nagel Rasmussen quien continúa trabajando con el Odin. Cuando Iben comenzó a trabajar con el grupo su vida era la de una chica que viajaba y cantaba junto a su novio para conseguir dinero, ella encontró en el teatro una manera de dar un rumbo a su vida que no representaba una atadura con lo socialmente establecido y que además la ayudaría a salir de los problemas que enfrentaba en su vida personal.

Sabía que aquél era el único lugar en el que podía encontrar la fuerza para combatir mis batallas. Durante la primera semana en el Odin, una mañana, mientras hacíamos los ejercicios de acrobacia, yo y mi compañero nos equivocamos y él me dio un rodillazo en el ojo. Me hizo muchísimo daño, como si me hubiera roto la cabeza. Pero aquel golpe recibido por error fue como el golpe que el maestro zen te da ex profeso en la cabeza para que tú, de repente, empieces a ver con claridad... nunca he dejado de entrenarme. Porque el entrenamiento, se convierte en mi lengua y en mi independencia.²²

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² Iben Nagel Rasmussen citada por Janne Risum, *op. cit.*, p. 45.

Para Iben la utilización de la palabra fue algo que con el tiempo se iba haciendo menos usual, por lo tanto al comenzar el trabajo de “*training* vocal, su voz era fina y falta de proyección. No fue hasta *La casa de mi padre* (1972), cinco años más tarde, que se abrió camino a través de ella como una revelación.”²³

La disciplina que caracteriza a Iben dio como resultado, ese mismo año, que fuera ella quien desarrollara el primer entrenamiento individual. El entrenamiento personal permitió a los actores explorar aquellas áreas de trabajo que representaban mayor dificultad para ellos, con el trabajo arduo que caracteriza al Odin, los actores lograron no sólo superar sus dificultades, sino volverse unos verdaderos maestros en dichas áreas.

En el caso de Iben su entrenamiento se hacía visible en la habilidad física que la actriz tenía en los espectáculos, así como la gran variedad de espectros de la voz que desarrolló. De hecho una parte importante de su labor pedagógica, actualmente, se encuentra enfocada en el trabajo de la voz.

En relación a la parte pedagógica, Iben fue la primera en adoptar alumnos, haciéndose cargo de su entrenamiento; muchos de ellos participaron en el Odin Teatret, pero también otros en el grupo que fundó Iben en 1982, Farfa. Dicho grupo funcionó durante mucho tiempo como un subgrupo del Odin, tenía actividades en común pero poseían características propias. Uno de los alumnos de Iben es Kai Bredholt quien actualmente trabaja con el Odin.

Cuando el Odin Teatret se trasladó temporalmente a la ciudad italiana de Carpignano en 1974, Roberta Carreri se integró al grupo. Al principio, como muchos, Roberta pensaba en desistir pero continuaba con su trabajo; la integración de Roberta fue

²³ *Idem.*

lenta ya que no comprendía del todo la forma de laborar del grupo y ella misma no se sentía totalmente adaptada al trabajo.

Cuando comenzó, adoptó el entrenamiento que le fue enseñado pero poco a poco fue desarrollando el suyo. Su entrenamiento se ha basado en la investigación sobre la dirección de la mirada y del trabajo con ella; posteriormente se dedicó a crear su propio entrenamiento vocal. Roberta explica que el trabajo del actor es algo muy lento y personal, su trabajo tiene la característica de ser muy dedicado y de investigar continuamente. A lo largo de su trabajo ha comprendido mejor muchos de los funcionamientos del actor, como le sucedió en 1979 durante un ensayo del espectáculo *Cenizas de Brecht* en el cual descubrió como moderar la energía con la que trabajaba.

Repentinamente, por primera vez, podía accionar el interruptor y estar presente en un ensayo exactamente como si estuviera en un espectáculo. Podía tocar ese botón e inmediatamente estar en el “ahora y aquí” de la acción y arder en ella. Era increíble, porque yo sabía dónde estaba. En esta realidad “otra”, uno sólo es, absolutamente, lo que hace.²⁴

En un entrenamiento personal, cada actor decide cuales son los aspectos que va a profundizar. Roberta ha indagado distintos aspectos, por ejemplo el *slow motion*.

Algunos ejercicios pueden ser ejecutados en *slow motion* para entrenar al cuerpo a ser como el centro de equilibrio que se mueve de un punto a otro. El *slow motion* es importante porque obliga a encontrar la conexión entre cada una de las partes del cuerpo y el propio centro de gravedad. El *slow motion* es un ejemplo de lo que llamamos un “principio” del training. Significa que uno decide las reglas del juego y las respeta siempre. En el *slow motion* uno decide respetar – aceptar las reglas de

²⁴ Roberta Carreri citada por Janne Risum, *op. cit.*, p. 50.

un ritmo lento y uniforme. En el *slow motion* se retiene la energía y se usa para no caer.²⁵

También ha tomado clases de distintas formas representacionales como Capoeira y Candomblé de Brasil, Kabuki y Butoh de Japón, danzas hindúes y balinesas; este bagaje le ha ayudado a enriquecer su entrenamiento y sobre todo a entender mejor muchos aspectos del hacer del actor. Roberta ha sabido integrar estos conocimientos a su entrenamiento, adaptándolos.

Por ejemplo el trabajo sobre los ojos que aprendió en la técnica de danza Butoh, la desarrolló y la profundizó a partir de sus necesidades, hasta concretar una forma propia del trabajo con la mirada, la cual está basada principalmente en la relación que tiene con una tensión ejercida desde la columna.

Dicho trabajo, muy concreto de la mirada se ha vuelto una característica especial en los espectáculos y también en su labor como pedagoga. Para explicar esta relación entre la tensión de la columna y la mirada, Roberta ha estructurado un ejercicio con la imagen de una serpiente: la serpiente está en la base de la columna y comienza a subir por ella, hasta llegar a los ojos por donde sale con mucha fuerza, utilizando el principio de la acción. También tiene un espectáculo de demostración *Huellas en la nieve*.

Para Roberta en el entrenamiento también es importante contar con una parte acrobática que permite estar presente tanto corporalmente como mentalmente, así como el trabajo de manejo del equilibrio y del centro de gravedad; a partir de ésta ha desarrollado ejercicios que le permiten lograr dicho equilibrio entre habilidad mental y física, poniendo especial cuidado en el manejo de la energía.

²⁵ Roberta Carreri, "El viaje del actor, del training al espectáculo", en *Máscara*, año 2, no. 9 – 10, México, Escenología, 1992, p. 42.

Otra cosa importante para mí ha sido el trabajo con distintas calidades de energía... Trabajé mucho sobre cómo reformar la energía, reteniéndola de repente y luego dejándola ir. Busqué un training basado sobre una serie de lanzamientos de tipo distinto: lanzamientos pequeños, débiles, largos, por sorpresa en direcciones distintas. La cosa más importante en un ejercicio como éste es dónde se fijan los ojos.²⁶

Judith, el espectáculo individual de Roberta Carreri es un trabajo en el cual se hace muy evidente el trabajo sobre la mirada y la energía que Roberta venía profundizando en su proceso de aprendizaje y en su entrenamiento, además dicho espectáculo significó una parte muy importante en su vida actoral, ya que unió un proyecto personal de vida, ser madre, y continuar con su trabajo con el grupo aunque lejos de sus compañeros.

En el Odin hay una cantidad importante de participantes que no son propiamente actores con un entrenamiento, son músicos que se han integrando poco a poco al trabajo diario del grupo; como músicos es evidente que tienen un entrenamiento diario pero éste es distinto al de los actores. Jan Ferlev y Frans Whinter han participado en muchos de los espectáculos del Odin aunque manteniéndose en las actividades musicales. Como músicos están en constante creación y en relación con la visión teatral. Aunque la diferencia entre actores y músicos no es marcada en el grupo, si se puede distinguir la técnica de procedencia de cada uno y su especialización.

Kai Beredholt también pertenece al grupo de músicos pero se ha integrado más directamente al trabajo como actor. Kai es un músico autodidáctico, nunca recibió clases de música, ni de canto. Se integró al trabajo del Odin como alumno de Iben Nagel Rasmussen. En el último espectáculo, *El sueño de Andersen*, tuvo una participación más activa, manejando, además, una marioneta.

²⁶ *Idem.*

Parece que por primera vez hablaré en un espectáculo del Odin. Por primera vez hablaré con mi cuerpo. Mis impulsos se convierten en los movimientos del muñeco...Como actor, desearía poder dar vida y personalidad, como hacía Andersen. Por eso introduje al muñeco en el espectáculo.²⁷

Otra persona que se ha integrado más recientemente al trabajo del Odin es Augusto Omolú, quien es un bailarín brasileño del Candomblé. Augusto cuenta desde hace mucho con un entrenamiento perteneciente a una forma representacional con un código estructurado, ya que el Candomblé es el ámbito religioso brasileño en donde se desarrollan las danzas de los dioses Orixás, heredados de África. Comenzó a participar en las reuniones de la ISTA desde 1994, cuando la reunión fue llevada a cabo en Londrina, Brasil. A partir de ese momento continuó la relación con el Odin, hasta que en 2003 se integró al grupo como actor.

Para Augusto el uso de los principios de la Antropología Teatral ya estaban asimilados, aunque no identificados de esa forma y con tal terminología, el trabajo con el Odin ha requerido de una adaptación de su técnica al uso de los mismos principios que se da en el grupo. Para explicar como ha sido la asimilación de su trabajo con el del Odin, pone como ejemplo el ejercicio llamado Tre – tre.

Dicho ejercicio surgió a partir de la pretensión de Eugenio Barba de crear el ejercicio perfecto, así que pidió a Julia Varley, Roberta Carreri e Iben Nagel Rasmussen que cada una propusiera tres pequeños ejercicios que pensarán que contenían lo necesario para trabajar la energía y la presencia.

Cada una propuso tres pequeñas series de acciones que intercalaron creando una secuencia. Las series están constituidas por movimientos que tienen que ver con el manejo

²⁷ Kai Bredholt, “Muchas capas de papel encolado”, en Eugenio Barba *et al.*, *op. cit.*, pp. 18 – 19.

de la energía, como saltos, giros, desplazamientos, cambios de velocidad, etc. El Tre – tre no pertenece al entrenamiento del Odin, pero contiene elementos que han sido trabajados en los entrenamientos personales de las actrices.

Durante la ISTA de 1998 en Montemor – O – Novo, Portugal las actrices enseñaron este ejercicio a los participantes provenientes de diversas culturas representacionales quienes primero lo aprendieron, tal cual, y posteriormente lo adaptaron a los movimientos de sus propias técnicas, manteniendo el principio y dirección de cada movimiento.

Augusto Omolú también adaptó este ejercicio. Durante la XIII ISTA, Augusto demostró junto con Julia Varley el ejercicio original y posteriormente lo mostró con la adaptación a su técnica. El ejercicio conserva los mismos principios de movimiento pero con la calidad propia de la danza de los Orixás, así en el Tre – tre, al ser adaptado, se pueden distinguir las similitudes en los principios de las diferentes técnicas, siendo un excelente ejercicio de Antropología Teatral.

Con éste ejercicio Augusto explica cómo se ha ido adaptando a la técnica del Odin Teatret a partir de la técnica con la que ha trabajado desde hace años. Actualmente Augusto participa en el más reciente espectáculo del grupo, *El sueño de Andersen*.

3.2.1 El entrenamiento de Julia Varley

Julia Varley es actriz del Odin Teatret desde hace casi 30 años, ha desarrollado un importante entrenamiento, sobre todo enfocado en el trabajo vocal. Su labor en el Odin también se ha desarrollado en el ámbito organizativo y tiene un proyecto personal llamado Magdalena Project aunado al Transit Festival, ambos están dedicados al intercambio entre mujeres de teatro de todo el mundo, así como *The Open Page*, revista de la cual es editora.

Me parece que el caso de Julia es muy interesante ya que una parte muy importante de su entrenamiento está enfocado a la voz, como ya se sabe, el entrenamiento personal en el Odin se basa en una constante investigación alrededor las carencias y necesidades específicas de cada actor; de tal forma que Julia se enfocó más en el trabajo vocal debido a que ese es un punto de dificultad en su proceso, pero esta dificultad con el tiempo se fue volviendo más grande hasta convertirse en un problema grave . Debido a las circunstancias Julia tuvo la necesidad de profundizar más en un entrenamiento que le ayudara a superar su problema, desarrollando un entrenamiento vocal muy importante y teniendo como resultados un manejo vocal muy amplio.

Julia ingresó en 1976 como alumna de Tage Larsen, actor que ha dejado por temporadas el grupo pero que actualmente está trabajando en él. Julia había realizado ya teatro de Agitprop, sin embargo una vez iniciado su trabajo con el Odin encontró poco a poco el lugar propicio para desarrollarse como actriz. Ingresó en un momento en donde la búsqueda del Odin iba ya hacia la investigación individual. Al principio, como le pasó a muchos, no se sentía totalmente adaptada a la forma de laborar del grupo, le costaba entender algunos conceptos, sentía que su trabajo se encontraba dividido.

Sólo después del largo y paciente trabajo de Eugenio Barba sobre una de mis improvisaciones, desplazando cada movimiento algunos milímetros, me di cuenta que el “yo” que aprendía a estar presente en la escena y a modelar sus propias energías, que a través del “training” aprendía a visualizarlas, era el mismo “yo” que debía dar forma a mis imágenes internas en una improvisación y también el mismo “yo” que tendría la capacidad de adaptarse a las condiciones impuestas por el espectáculo.²⁸

²⁸ Julia Varley citada por Janne Risum, *op. cit.*, p. 54.

Julia comenzó con un entrenamiento físico determinado, como lo hacían todos los principiantes, aprendió acrobacia y a andar en zancos; posteriormente fue desarrollando su propio entrenamiento, una de las características principales del mismo es el especial trabajo con la voz y el texto, acompañado siempre del trabajo con el cuerpo. Para Julia la voz y el cuerpo se deben trabajar juntos, entre más contacto exista entre los dos trabajos más orgánico será el resultado.

Julia puso énfasis en aquello que se le dificultaba más, el uso de la voz; la voz de Julia comenzó a desarrollar un temblor que durante mucho tiempo representó un problema que se acrecentaba también en su vida diaria.

En 1976 anoté en mi diario el enorme sentido de angustia que sentía cuando acostada en el piso durante un curso en el centro social de Santa Marta me fue pedido respirar con el vientre. Me venía una opresión al corazón y mi cuerpo temblaba por todo lo que contenía.²⁹

Julia investigó mucho para evitar este problema, los actores del Odin le aconsejaban y proponían distintos ejercicios, acudió con músicos y actores de otros grupos, consultó médicos, foniatras, dentistas, neurólogos, psicólogos, etc., cada uno le proponía caminos distintos para combatir su problema.

“Después de cuatro años de trabajo, el esfuerzo y el instigar habían provocado problemas. Mi voz tenía calambres y no lograba salir en modo continuo, se desagarraba y no resultaba confiarla a alguien. La mitad de mi cara se dormía y un músculo del cuello crecía más que otro.”³⁰

²⁹ Julia Varley, “*Il sigaro – L’eco del silenzio*”, texto inédito (versión fotocopiada, *sd.*), p. 1.

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

Entonces Julia decidió seguir su intuición y comenzar una investigación personal. Para ella en el trabajo vocal es muy importante el trabajo individual, su experiencia le ha mostrado que no todos los caminos son iguales para todos, que cada persona tiene necesidades distintas y caminos diferentes para llegar a determinados puntos. El mayor problema fue no tener una voz personal definida, podía dar muchas variaciones a su voz pero no encontraba la que era suya.

Fue hasta que por medio de una canción aprendida en la India descubrió su auténtica voz y a partir de ese descubrimiento ha podido profundizar el trabajo y desarrollo de su voz.

Mi voz continúa cambiando y debo continuamente intuir a dónde quiere dirigirse. Mi camino de búsqueda vocal me ha empujado a buscar referencias lejanas a la tradición del Odin Teatret. Me ha vuelto rebelde y ha provocado choques con otras experiencias características del grupo. He tenido que aprender a escoger con cuidado las palabras para justificar mi necesidad de direcciones diversas de las que habitualmente se pactaban en el Odin Teatret.³¹

Finalmente Julia encontró distintas formas de entrenar con la voz, creadas a partir de las experiencias con distintas personas y de una investigación personal muy ardua. Para comenzar a trabajar con la voz primero realiza un calentamiento, en donde juega con los sonidos y las distintas tonalidades de su voz, otra parte importante en su trabajo es la relajación. Julia ha tenido un proceso autodidácta que ha respondido a sus propias características y necesidades. A través de este camino, siguiendo su intuición y su experiencia, encontró las formas que le ayudaron a superar su problema y crear un trabajo vocal muy amplio.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

Una de las formas en que trabaja con su voz es a partir de la relación que debe existir entre el manejo corporal y el vocal, para ella es indispensable que exista una concordancia entre los movimientos y la voz para que ésta sea realmente orgánica.

Julia ha estructurado distintos ejercicios para que otros puedan comprender esto, sobre todo cuando se comienza con el trabajo vocal. En uno de dichos ejercicios propone comenzar realizando una acción simple y posteriormente acompañarla de sonidos, estos sonidos deben coincidir con los movimientos realizados y se tiene que repetir sin cambiar nada respecto a la primera improvisación, ni corporalmente, ni vocalmente. Este ejercicio se hace en grupo, así cada acción con sonido es repetida por los compañeros, la idea es conservar la concordancia corporal y vocal, para lo que la observación y repetición de los compañeros ayuda a corroborarlo.

Después se repite la acción con el sonido propuesto inicialmente y se agrega un texto en lugar del sonido, este texto debe coincidir con el sonido que está sustituyendo y con la acción que originó todo. El sentido del texto no importa en este ejercicio, lo que es importante es que se conserve el sentido original de la primera improvisación. En este caso Julia aconseja no hacer caso a la cabeza, sino al cuerpo, de esta manera se sentirá la voz; con esto se refiere a seguir la intuición de la primera improvisación, sin analizar ni rebuscar. Es importante dejar de lado los prejuicios existentes respecto a la voz propia y decidirse a investigar las posibilidades de la misma.

Julia ha desarrollado un trabajo vocal a partir del tratamiento del texto desde distintos puntos de vista. En la demostración *El eco del silencio*, explica como ha trabajado con él. A partir del texto crea una improvisación corporal la cual va desarrollándose de acuerdo a las relaciones que surjan, en este caso con una canción, entonces busca las acciones de esta canción y crea otra partitura corporal que será añadida a la anterior.

Sobre esta partitura física o más exactamente en su interior, la actriz injerta el texto y el trabajo vocal. No toma en cuenta la especificidad rítmica, la sintaxis y diversidad fonética y semántica de cada lengua; pero introduce la nueva lengua, por las buenas o por las malas, en forma de partitura, evidenciando que la secuencia gestual es la referencia indispensable que determina todo lo demás.³²

Julia conserva el procedimiento de darle sentido a la voz en función de las acciones, entonces es a partir de sus movimientos, que la voz adquiere “movimientos”. Aunque las acciones surgieron de un texto, no es la interpretación del texto lo que da variación a la voz, sino el trabajo en conjunto con el cuerpo. Por ejemplo: si existen movimientos golpeados, la voz tendrá un golpe, si hay movimientos suaves, la voz también lo será. En esta demostración el trabajo de reducción se hace presente, pero ni el impulso corporal, ni el vocal son disminuidos.

El trabajo que Julia realiza con su voz, en ocasiones se basa en imágenes, éstas pueden ser dadas por el texto hacia la partitura física, como lo explicado anteriormente, o bien directamente al trabajo vocal, aplicando a la voz el trabajo de dichas imágenes, como imaginar lluvia, la sensación de acariciar un gato, etc.; también lo aplica pensando en hablar idiomas inventados, utilizar los sonidos de animales, basándose en música, usando distintos signos ortográficos, imitando la forma de hablar de personajes tipo, etc.

Por ejemplo para el trabajo que realizaba entre *Kaosmos* y *Las mariposas de doña música*, Julia utilizaba imágenes que le sirvieran en su trabajo vocal. “Mi voz tiene que aprender a explicar con ligeros cambios de entonación la experiencia de la mariposa que primero vuela y después arde.”³³

³² Patrice Pavis, “Los textos del actor”, en *Máscara*, año 2, núm. 9 – 10, México, Escenología, 1992, pp. 85 – 86.

³³ Julia Varley, *Viento al oeste, novela de un personaje*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1997, p. 60.

Otra forma que Julia utiliza para enfrentar el texto es tomando los verbos del texto, por ser los que connotan acciones, para crear partituras físicas. Por ejemplo, en una improvisación propuesta por Barba a partir de un texto incluido en un programa de mano para el taller llamado *La mirada del maestro*, Julia decidió no hacer lo que siempre hace, que es comenzar una improvisación a partir de lo corporal, entonces tomo ciertas palabras del texto siguiente:

El diálogo con un creador experimentado es uno de los grandes privilegios que tiene el artista joven en el camino de su desarrollo. Permite reconocerse entre los pocos afortunados que puede palpar la sabiduría y la abundancia en la palabra y mirada del maestro.

Con lo que le remitían estas palabras, creó una partitura física que contenía algunas frases relacionadas con las acciones. De esta forma se puede ver que Julia ha desarrollado distintas formas de trabajar con el texto. En general Julia da paso a su creatividad, no utiliza formas, sino que experimente cosas nuevas que le ayuden a ampliar su trabajo vocal; pero lo que es una constante en su labor es la relación existente entre el trabajo corporal y el vocal, como un trabajo unificado.

En este tipo de ejercicios Julia recurre a distintas ideas para investigar sobre su voz y el texto. Algunas no están ligadas a lo que dice propiamente el texto sino a lo que puede tomar de él para trabajar con su voz.

Para una actriz como Julia y como todos los del Odin, es imposible pensar en un solo idioma en el momento de trabajar, ya que dentro de un espectáculo manejaran varios idiomas o existen versiones adaptadas al idioma de acuerdo al lugar en donde sea representado. Así, tiene mayor importancia seguir los estímulos vocales creados a partir de

una partitura física, que las palabras como tales; el uso de la voz siempre está unida a las acciones.

Julia busca relaciones con las acciones, creando puentes, conexiones, que serán más útiles en el momento en que una partitura comience a ser adaptada para un espectáculo y que posteriormente el espectáculo sea adaptado a determinado idioma.

Construir no significa para ella partir de intencionalidad, de una representación global prefijada, y que uno se conforma en seguida en refinar, pero significa más bien partir de una lógica procesual que propone materiales aún no representativos de una persona o de una figura humana. Es solamente la mirada externa de Barba que identifica y da un nombre al personaje (como sucedió en *Judith* de Roberta Carreri) o la mirada de la misma actriz que atribuye nombre y entonces toda una biografía a un personaje todavía en gran parte amorfo y átono.³⁴

Una partitura se compone de secuencias de acciones que un actor es capaz de repetir, partiendo de un texto, imágenes o un tema. Posteriormente es modelado y presentado al director, quien a su vez lo modifica junto con el actor, en la etapa de composición. Este trabajo tiene que ver con los detalles y la precisión de las acciones, hasta que se llega a un resultado con vida propia.

Un área del trabajo sobre la que Julia investiga está relacionada con el personaje, ya que en algún momento existen personajes vislumbrados, parte de su búsqueda está enfocada a encontrar determinadas características de éste. “El personaje es algo que está entre la idea de un evento y el propio evento, una extraña especie de identidad física justo a medio camino entre posibilidad y realidad.”³⁵

³⁴ Pavis, *op. cit.*, pp. 89 – 90.

³⁵ Julia Varley, *op. cit.*, 1997, p. 8.

Con una noción del personaje más que de algo que existe sólo para un espectáculo, sino como algo que debe ser creado y que existe independientemente del espectáculo, como parte del trabajo de la actriz; Julia enfoca parte de su trabajo en encontrar posibilidades como actriz que den vida al personaje.

Actualmente Julia ha encontrado y aceptado su propia voz, además de desarrollar y manejar impresionantemente las posibilidades de variaciones de la misma. Lo que pudiera ser un punto débil se convierte en su punto fuerte, debido al trabajo y la investigación constantes. “Mi voz revela el sentido de inseguridad que me acompaña siempre, incluso si he aprendido que esta vulnerabilidad, y la capacidad de ofrecerla así como es, es parte de mi fuerza de actriz.”³⁶

El ejemplo de Julia me parece que es muy bueno y claro para explicar lo que significa un entrenamiento individual basado en las características de cada persona que, como en el caso de Julia, ayuda a superar deficiencias y que se desarrollará tanto como el ejecutante decida investigar y aprovechar sus posibilidades.

El entrenamiento de los actores del Odin Teatret ha sido un proceso largo con una evolución que tuvo como resultado la creación de entrenamientos individuales. El principal factor para lograr que un entrenamiento personal logre obtener resultados satisfactorios es la autodisciplina y la constancia. Al carecer de una técnica estructurada que perteneciera a una tradición, los actores de occidente deben encontrar una forma de trabajo que los ayude a su labor teatral. Los actores del Odin han encontrado en su entrenamiento personal las herramientas necesarias para ello.

Eugenio, ahora considera tres etapas del entrenamiento: la primera, cuando el entrenamiento era colectivo y tenía carácter acrobático; la segunda, cuando el

³⁶ Julia Varley, “*Il sigaro – L’eco del silenzio*”, texto inédito (versión fotocopiada, *sd.*), p. 1.

entrenamiento se volvió individual y los actores lo desarrollaron hasta crear técnicas corporales estructuradas; la tercera, la actual, consiste en un trabajo por parte de los actores para superar y deshacerse de los automatismos que se han creado con un entranamiento individual utilizado por tantos años.

Las técnicas estructuradas de gran tradición, como las tomadas para el estudio de la Antropología Teatral, cuentan con una formalización; la evolución del entrenamiento personal por parte de los actores del Odin Teatret logró constituir una formalización, a partir de la cual se basa el trabajo del grupo, en este caso la formalización obtenida es individual. El espacio y tiempo denominado *training* sigue existiendo en el Odin, en éste los actores se dedican individualmente, a lo que consideran que deben trabajar dependiendo de sus procesos, necesidades e inquietudes.

Conclusiones

En la década de los sesenta, se dio una tendencia de reestructuración profunda de la escena teatral, por lo que hubo diversos experimentos que pretendían lograrlo, dichas propuestas atacaron cada una de las partes que constituyen el acto teatral, teniendo resultados en la dramaturgia, el espacio escénico, el vestuario, la estructura de las puestas en escena, el discurso sociopolítico, el alejamiento de los edificios teatrales, el rechazo por las compañías existentes y, sobre todo, el interés por dar herramientas al ejecutante para desarrollar su labor con autenticidad y credibilidad. Es por ello que los años sesenta representan una etapa de transición para el teatro.

Un grupo muy importante en esta transición fue el Teatr – Laboratorium de Jerzy Grotowski, sus propuestas teóricas y sus espectáculos cambiaron la forma de ver y de realizar el hecho teatral. Una de los puntos más destacados fue el uso del *training*, que se convirtió en una actividad fundamental para el actor y pugnaba por la necesidad de investigación por parte de éste sobre su hacer.

La influencia que Grotowski ejerció en Eugenio Barba se debió a que Barba fue su asistente de dirección de 1962 a 1964, dicha influencia marcó el trabajo del Odin Teatret, sobre todo en el empleo del entrenamiento como una actividad diaria del actor, la cual fue adoptada, primero, de forma grupal.

El Odin Teatret surgió en 1964 y continúa sus actividades hasta la fecha, la propuesta del grupo se caracteriza por puestas en escena en las que la interpretación del actor es la parte fundamental del espectáculo. Sin embargo el Odin no se enfoca únicamente a la realización de espectáculos, también organiza talleres, seminarios, festivales, publicaciones; por lo que es un grupo que ha adquirido una fuerza que le ha

permitido seguir con su trabajo, manteniendo la indagación sobre el actor como la base del resto de las actividades.

Una de las actividades más importantes es la ISTA, que tiene como base la Antropología Teatral, ésta estudia los puntos en común entre formas representacionales codificadas. Con la Antropología Teatral, Barba amplió las perspectivas de la investigación teatral, haciendo referencia a técnicas estructuradas que pueden ser útiles para comprender el funcionamiento de las artes escénicas.

El entrenamiento de los actores del Odin Teatret dejó de ser colectivo y comenzó a desarrollarse de forma individual buscando cubrir las necesidades que cada actor tenía en el proceso actoral. Con el paso del tiempo los actores crearon una técnica propia que tenía similitudes con otras técnicas estructuradas, sobre todo en los principios que manejaban, por lo que la suya es una formalización individual que contiene los principios de la Antropología Teatral. Es indudable que tanto el trabajo del Odin Teatret como el estudio de la Antropología Teatral han sido importantes en el desarrollo del teatro, sobre todo de la segunda mitad del siglo pasado, incluso continúan siendo una constante referencia de la labor escénica.

Una de las razones por las cuales el entrenamiento forma parte indispensable de las actividades de los actores del Odin es porque comprendieron que éste es indispensable para desarrollar la presencia requerida en el escenario, el actor tiene que trabajar consigo mismo ya que su cuerpo es el principal instrumento de su labor; por lo que en el entrenamiento se busca una segunda cultura corporal, que sea extra – cotidiana y que será la que se verá en un espectáculo; justo lo que buscan otras técnicas es obtener esta modificación del cuerpo para la representación.

Las características propias de la historia del Odin son un factor que también han permitido el desarrollo de esta forma de trabajo, pero lo que me parece importante resaltar es la creación de un entrenamiento personal que tome en cuenta la disciplina, la constante investigación, las características de cada individuo y que además pueda ayudarse con los principios que la Antropología Teatral ha encontrado.

No se trata de imitar al Odin Teatret, sino de tomarlo como referencia para lograr un trabajo que obtenga resultados funcionales. Aunque el contexto del teatro en nuestro país, desde mi punto de vista, no ayuda mucho a procesos de este tipo, es donde la perseverancia del ejecutante tiene lugar para insistir aún más en la importancia de un trabajo individual.

Un actor jamás termina de aprender sobre su hacer, por lo que creo que el entrenamiento continuo debe formar parte de su actividad. La tendencia, sorprendentemente aún existente, de ejecuciones en donde hay una carencia de manejo corporal completa por parte de los actores es un error terrible en el teatro. El concepto actor – bailarín se puede tomar como punto de partida para comprender que es indispensable un manejo corporal que esté fundamentado en una técnica estructurada y que ayudará a un mejor desempeño del ejecutante.

Lo físico, lo vocal, las experiencias de vida, la creatividad, la imaginación, son un todo que el actor no puede separar. Yo pienso que es en un entrenamiento corporal que incluya todas las áreas de su persona, ya que él mismo es sujeto y objeto de su labor, el lugar en donde el ejecutante debe investigar sobre lo que posteriormente se presentará en un escenario; el entrenamiento debe formar parte de su vida cotidiana.

Apéndice

La XIII reunión de la ISTA

En octubre de 2004, del 15 al 25, se llevó a cabo la XIII reunión de la ISTA, en Sevilla y La Rinconada, España; a la cual tuve la fortuna de asistir, así que presento como apéndice, un resumen de las actividades que se realizaron.

El tema de dicha reunión fue *Flujo: ritmo, organicidad y energía*; antes de comenzar con la XIII sesión Eugenio Barba definió, en un escrito introductorio, la palabra flujo como: “aquella experiencia en la cual yo, como espectador, me siento desarmado frente a un espectáculo o fragmento del mismo y soy arrastrado por una corriente que me aleja de mis esquemas mentales y categorías de juicio. Esta característica es la que me hace diferenciar ‘flujo’ de otras palabras.”

La sesión estuvo estructurada por un simposio que se desarrolló del 15 al 17 de octubre en Sevilla y una sesión cerrada en La Rinconada del 18 al 25. La organización de estas reuniones siempre está a cargo del grupo de trabajo de la ISTA, principalmente estructurado por miembros del Odin Teatret, y por un grupo local, que en esta ocasión se formó por Territorio Nuevos Tiempos, que es un centro de investigación teatral, y Atalaya, compañía teatral, ambos radican en Sevilla y trabajan conjuntamente dirigidos por Ricardo Iniesta.

Simposio

15 de octubre. Este día se dedicó a la llegada e instalación de los participantes, así como a la distribución de toda la información necesaria para los siguientes días. Por la noche presencié el espectáculo realizado por el Pura Desa Ensemble, el grupo de bailarines y músicos balineses, el espectáculo presentado fue del estilo Topeng que es teatro balinés con

máscaras. Este estilo se estructura con la aparición de dos personajes arquetípicos de los primeros ministros, posteriormente aparece el asistente del rey que tendrá la función de narrador, la historia se desarrolla a nivel del rey y personajes de su jerarquía, pero también aparecen personajes cómicos provenientes del pueblo. El espectáculo es muy llamativo por la música, las danzas y las máscaras empleadas; aunque al principio la necesidad de comprender lo que sucede es un tanto inquietante, pero después el desarrollo del espectáculo permite adentrarse en él a pesar de no comprender del todo lo que sucede y sobre todo lo que se dice.

16 de octubre. Este día fue en realidad en el que comenzó el simposio por lo que se dio la bienvenida oficial y los agradecimientos por parte de los organizadores. Eugenio Barba comenzó a hablar sobre la Antropología Teatral, a manera de introducción, y sobre la ISTA. Se sirvió de las demostraciones de Akira Matsui (Teatro Nô), de un fragmento del espectáculo *Mitos* del Odin Teatret y de fragmentos de danzas balinesas para explicar conceptos básicos de la Antropología Teatral.

Posteriormente Augusto Omolú explicó la tradición de danzas de los Orixás y demostró algunas de ellas, los Orixás son los dioses africanos heredados por los esclavos traídos a América; en Brasil mantienen un lazo religioso a pesar de que ya han sido dados a conocer fuera de este ámbito como una mera forma dancística. Augusto pasó de su trabajo con una tradición codificada, la de la danza de los Orixás, al trabajo con el Odin en donde actualmente se desarrolla como actor. Definió el flujo como la energía que está en el centro del cuerpo y que se expande por él.

Después hubo una demostración por parte del Pura Desa Ensemble, en la cual mostraron las posiciones y movimientos característicos de algunos personajes del Topeng y del Gambuh, otro estilo de danza balinesa de mayor antigüedad. Para Cristina Wistari,

italiana perteneciente al grupo, el flujo es una cualidad que el actor no llama, que es inherente pero que no se induce, un equivalente sería el término balinés *taxu* que es el genio, la inspiración, el médium que permite que la danza dance.

La siguiente demostración fue de Ana Woolf quien es una actriz argentina que estudió con Tadashi Suzuki y posteriormente desarrolló un entrenamiento mezclando la técnica de Susuki y bailes latinoamericanos, de esta forma pudo transmitir los principios adquiridos de Susuki a personas de su cultura. Ella definió el flujo como la sangre que corre por las venas de un espectáculo, de un actor y de la relación de éste con el espectador.

Posteriormente Iliana Citaristi dio una demostración de algunas de las posiciones básicas, de movimientos y de fragmentos de danza Odissi, la cual ha estudiado desde hace más de 25 años en Orissa, India. Finalmente definió el flujo como la continuidad de una pose a otra que se transforma en la danza, así como la habilidad de hacerse seguir por el público.

Al final de esta jornada Eugenio resaltó la importancia de la música para el término flujo, el cual cambia con el tiempo musical. Las actividades del simposio se cerraron para ver un par de espectáculos, el primero fue *Bonjour, monsieur Decroux* de Tom Leabhart, quien fue alumno de Etienne Decroux y por medio de este espectáculo rinde un homenaje a su maestro en el cual más que una historia recrea la situación de Decroux ante el proceso creativo y el cómo se enfrentaba a éste. Este espectáculo es una maravillosa muestra de la técnica de mimo de Decroux, sin embargo me pareció desacertada la presencia de la voz de un narrador que comenta algunas anécdotas de Decroux y Leabhart, ya que se dan dos cosas que tienen un tema en común pero que funcionan separadamente.

Después del espectáculo de Leabhart, tuvo lugar el más reciente espectáculo creado por el Odin Teatret: *El sueño de Andersen*. En él los textos de base son de Hans Christian

Andersen, a partir de ellos surgen las reflexiones e improvisaciones que dan forma al espectáculo; se plantea una reunión de un grupo de amigos que esperan a otro que llegará del extranjero, durante la espera tienen lugar otras acciones que no están relacionadas directamente con ésta. En general hablar de un espectáculo del Odin es difícil por la estructura que se da en ellos, no existe una narrativa convencional; las acciones de los actores representan más el texto de la puesta en escena que las palabras, debido a que el lenguaje utilizado no sólo es español. Lo que creo que es una característica especial de este espectáculo es que se emplea una gran cantidad de elementos escenográficos, en comparación a los que suelen ser utilizados por el grupo. El espacio es un escenario de tipo arena con espejos en el techo, entre otros elementos utilizan un par de marionetas y un columpio. Independientemente de cualquier explicación que se intente dar al espectáculo, lo que transmite está en un nivel sensitivo que va más allá del contexto de la historia, el trabajo de los actores es impecable, producto de toda una vida de investigación.

17 de octubre. La primera demostración del último día del simposio, fue la de Tom Leabhart, en ella explicó un ejercicio de Decroux llamado *despertar*, porque es la imitación de un despertar, para crear este ejercicio Decroux se basó en fotografías para crear una serie de movimiento que ligados dieron como resultado el ejercicio. Tom dijo que el flujo es algo que se adquiere con el tiempo.

Posteriormente el Odin Teatret llevó a cabo un trabajo de demostración llamado *Los vientos que susurran*, en el que participan todos los actores del grupo. Esta demostración tiene por objetivo explicar como los actores del Odin trabajan la danza y el teatro en conjunción, cada uno de ellos lo explica con partituras que han creado. Para Barba el trabajo conjunto a la música que manejan los actores del Odin es una parte importante para

que los actores naveguen en impulsos sonoros (explícitos o implícitos) lo que da existencia al flujo, el flujo del actor es recibido por el espectador.

Después acudí al espectáculo presentado por Ileana Citaristi de danza Odissi, en el cual la bailarina hace una demostración dividida en: *Mangala Charan*, *Pallavi* y *Abhinaya*. En este espectáculo se puede apreciar la técnica Odissi con las características propias en una representación, en las coreografías interpreta fragmentos de historias y emociones.

Luego se presentó Akira Matsui con cuatro piezas que combinan la técnica Nô con dramaturgia occidental: *Agave*, *Forma de demonio/corazón de diablo*, *Rockabye* y *Utou*. En estas cuatro piezas Akira utiliza su técnica para representar los textos, sin importar si éstos son procedentes de su técnica o de otras culturas. Me parece muy interesante la forma en que logra conjuntar estos dos elementos y mezclarlos, lo único que me pareció que no funcionaba fue la aparición de actores de Atalaya que rompían con lo que Akira había creado, debido a que su interpretación estaba en otro nivel respondiendo a calidades distintas a las que manejaba Akira.

Al final de los espectáculos nos transportamos a La Rinconada, un poblado muy cercano a Sevilla en donde se realizó la sesión cerrada.

Sesión cerrada

En los días que siguieron al simposio se realizaron las actividades de la parte que se denomina cerrada, esto es porque se realiza un acercamiento práctico con una cantidad menor de participantes a los que asistieron al simposio, lo que permite que el proceso de aprendizaje sea más directo.

A lo largo de la semana de trabajo en La Rinconada se laboró con una estructura más o menos fija todos los días, aunque en ocasiones algunas de las actividades previstas se

cambiaron de horario o se aumentaron otras. La mañana estaba dedicada a lo que se llamó Primeros pasos, esta actividad se desarrolló en grupos dirigidos por dos de los participantes frecuentes de la ISTA, con estos grupos se buscó tener un proceso de enseñanza más continuo (considerando que duró una semana). El grupo en el que estuve fue el Himmelbjerg, dirigido por Torgeir Wethal y I Wayan Bawa.

El proceso con Torgeir Wethal empezó con ejercicios que proponían la utilización de ciertos principios y su desarrollo. Comenzamos a partir de caminatas, la forma en que Torgeir propone la caminata es con las piernas flexionadas y con un desplazamiento silencioso, sin golpear los pies y tampoco arrastrarlos toscamente, sino suave y ágilmente, manteniéndose cerca del piso para estar preparados a cualquier cambio imprevisto como saltar o cambiar de dirección. Con el manejo de las caminatas trabajamos la oposición en ellas; si yo me dirigía a un lado, una parte del cuerpo debía tener la idea de quedarse. En el trabajo de Torgeir es muy importante tener un motivo de accionar, sin convertirse en un rebuscamiento de motivaciones psicológicas del personaje, sólo busca razones sencillas, este mismo principio lo manejó al proponernos tener un pensamiento simple al momento de dirigirnos hacia algún punto; también propuso omitir los movimientos extras o exagerados.

Otra parte del trabajo con Torgeir se basó en cinco posiciones que cada uno buscó representando un cuadro de Goya en el que se está levantando una cosecha, este cuadro no fue imitado por nosotros, Torgeir lo describió y a partir de su descripción nosotros creamos estas imágenes, debíamos fijarlas exactamente. Después buscamos una canción que fuera conocida por la mayoría o que todos pudiéramos aprender.

A partir de las cinco figuras que cada uno creó, Torgeir indicó que teníamos que ligarlas para crear una sola secuencia, a la que llamamos Historia de Goya, posteriormente agregamos la canción lo que nos permitía dar variaciones en la calidad del movimiento de

la secuencia. También aplicamos la omisión a la Historia de Goya, reducíamos las acciones a $\frac{1}{2}$ y luego a $\frac{1}{4}$, siempre con la idea de mantener la intención aunque el movimiento disminuyera. Después trabajamos en parejas, cada quien desarrollaba su secuencia pero se relacionaba con el compañero.

Posteriormente se añadió un texto a la secuencia, el texto debía ser uno cualquiera que se tuviera en mente. Para profundizar el trabajo de omisión, Torgeir propuso desarrollar la secuencia sentados, de tal forma que los movimientos se veían disminuidos pero con la misma energía que se tenía si se realizaban de pie y con mayor movilidad. Las caminatas fueron un trabajo constante todos los días, que al final unimos con el trabajo de Historia de Goya, al realizar caminatas con la secuencia y trabajando con la reducción de movimientos.

El otro maestro del grupo de Himmelbjerg fue I Wayan Bawa, bailarín balinés, el trabajo con él comenzó con algunas posiciones básicas de la danza balinesa, en esta forma representacional existen desplazamientos específicos de los personajes, nosotros aprendimos los de mujer y de caballo. El proceso con Bawa en un principio era de imitación corporal, la cual requería de un gran esfuerzo físico y provocaba cansancio. Bawa también nos enseñó un canto que después incluimos en un ejercicio grupal en donde Bawa intentaba componer, con los sonidos que proponía a cada uno y que juntos formaban una canción, el sonido vocal de cada uno debía mantener una concordancia con los sonidos de los otros compañeros.

El trabajo vocal fue un poco complicado ya que los tiempos y la forma en que Bawa unía los sonidos no eran del todo entendidos por nosotros o por la concepción musical a la que estábamos acostumbrados la mayoría, aunado al problema del idioma, ya que el inglés de Bawa no era muy bueno y la traducción al español también se convirtió en un problema; sin embargo la dedicación y paciencia de Bawa para lograr un entendimiento, minimizaron

los problemas. El canto conjunto lo realizábamos en un círculo en el suelo, previamente nos desplazábamos imitando al fuego y luego hacíamos un avance circular que nos llevaba a la posición del canto.

Otra actividad fue la de Elsinor, en ella Eugenio Barba hacía reflexiones sobre Hamlet, que era el tema que se desarrollaba en esta parte, después Eugenio proponía un tema de improvisación sobre el cual trabajábamos en otros grupos que se formaron para esta actividad, además de que algunos de los participantes fijos de la ISTA, los actores del Odin, el Pura Desa Ensemble y Akira, tenían determinadas indicaciones para improvisar, relacionadas con los otros grupos.

Para Elsinor estuve en el grupo llamado Uffe, el trabajo realizado con mis compañeros fue bastante frustrante en todas las ocasiones, ya que nunca logramos acuerdos y el resultado era una improvisación totalmente desconectada. En esta parte del trabajo nos hizo falta saber trabajar en equipo.

Las improvisaciones eran presentadas y Eugenio tomaba parte de éstas o algunas ideas, adaptándolas. Para este trabajo fue muy importante la creación de los músicos que iban componiendo lo que serviría como base para la unión de las improvisaciones. El resultado musical fue extraordinario, se logró una excelente unión de las diferentes formas de hacer música de los participantes; el percusionista brasileño, el músico hindú Annada Prassana Pattainak, los músicos del Pura Desa Ensemble y los músicos que colaboran con el Odin. El objetivo final era crear una composición con lo que surgiera de las improvisaciones de los grupos, la de los actores más experimentados y de la composición musical; el resultado sería el *Concertum Mundi* con Hamlet como tema, en el que participamos todos los que asistimos a la ISTA y que fue presentado al público local.

En esta actividad fue maravilloso ver como Eugenio trabaja con los actores, como compone a partir de las improvisaciones, como une todas las formas de entrenamiento con las que cuentan los participantes y como se va creando una pequeña historia, que si tal vez a los ojos del espectador no era clara, para quienes están participando saben que hay un proceso basado en ella, así como un texto de base.

En la actividad llamada Tiempo de soñar, se propiciaba el acercamiento con otros maestros, distintos a los que encabezaban los grupos de Primeros pasos. Cada día se podía escoger entre diferentes clases, tanto prácticas como teóricas. El nombre de Tiempo de soñar se debía a que en esta parte las actividades eran escogidas a libre albedrío, inclusive se podía dormir en este tiempo.

Otra parte del día estaba dedicada a demostraciones de los participantes y reflexiones sobre el tema flujo. Las participaciones eran de los maestros, de los alumnos y de personas invitadas. Más adelante trataré ambas actividades y su desarrollo día a día.

Las actividades teóricas, como lo he señalado, también tenían espacio, el primer día con una conferencia por parte de los teóricos y los siguientes días con clases donde se reflexionaba sobre el teatro y su desempeño en los últimos 100 años. Los estudiosos de la ISTA son Franco Ruffini, Mirella Schino, Nando Taviani, Marco de Marinis y Lluís Masgrau, este último ya no pudo participar en la sesión cerrada.

18 de octubre. En Tiempo de soñar trabajé con Julia Varley, actriz del Odin Teatret quien ha desarrollado un importante entrenamiento vocal, por lo que el trabajo que realizamos con ella estuvo relacionado con la voz. Lo primero que hicimos fue revisar la postura para trabajar que era de pie, con las rodillas flexionadas y la espalda derecha; continuamos con movimientos de los pies para hacer conciencia del contacto con el piso. Luego empezamos a trabajar la voz con un calentamiento en el que emitíamos distintos

sonidos. Realizamos una actividad grupal que consistía en que cada uno, dispuestos en círculo, realizaba una pequeña acción compuesta por algunos movimientos que eran improvisados, posteriormente a esa acción se le agregaban sonidos igualmente improvisados pero que tuvieran relación con la acción, que concordaran; esta improvisación corporal y vocal de cada uno era repetida por los compañeros. Ya que cada uno había realizado la primera parte de la improvisación, se cambiaban los sonidos de ésta por un texto cualquiera, el texto debía corresponder a la improvisación vocal y a su vez a la corporal, después todos repetían la de cada uno. Con este ejercicio lo que Julia proponía era que a partir de lo corporal surgiera una acción vocal que estuviera relacionada. En cada improvisación se buscaba que realmente existiera una correspondencia, evitando cualquier tipo de imposición mental; Julia recomienda que para comenzar a trabajar con la voz no hay que hacerle caso a la cabeza, sino al cuerpo.

Durante las actividades de demostración y reflexiones ante la palabra flujo, Torgeir Wethal dijo que para él esta palabra era como un río, que tiene cascadas, deltas, anchuras, divisiones, lagunas, etc., es decir que es como el agua que toma muchas formas. Akira Matsui explicó que él podía encontrar un término en la técnica Nô para explicar el flujo, que es el término Jo-ha-kyu, para el cual las acciones realizadas están divididas en tres distintas partes que tienen continuidad y son cíclicas, a la vez cada parte está dividida en otras tres partes y así consecutiva y continuamente.

Más tarde tuvo lugar la conferencia *Historia subterránea del teatro*, impartida por Franco Ruffini, Fernando Taviani y Mirella Schino, en ella hicieron reflexiones sobre la ISTA, la labor del actor y Hamlet.

19 de octubre. Este día pude trabajar con Augusto Omolú quien actualmente está trabajando con el Odin, pero que proviene de una formación en danza de los Orixás de

Brasil, por lo que su clase fue de danza afrobrasileña. Primero establecimos la posición, pies paralelos separados, rodillas flexionadas, espalda recta; realizamos respiraciones, calentamiento de manos, muñecas y hombros. Después realizamos algunas series de movimientos en el centro y después de desplazamiento en la diagonal. La clase es acompañada por el percusionista que trabaja con Augusto, por lo que era una clase en la que se imitaban los pasos de Augusto.

Por la tarde estuvieron con nosotros unos alumnos de toreo de Sevilla, demostraron un poco sobre su técnica y explicaron que para ellos es muy importante aprender muy bien los principios de su técnica y en el momento de aplicarlos en la plaza estar totalmente alerta a su relación con el toro, ya que su propia vida está en riesgo cada vez que toread, por lo que esta capacidad de conciencia y de acción era para ellos el flujo.

En la noche vimos el espectáculo *Dentro del esqueleto de la ballena* del Odin Teatret el cual es una reflexión de los actores acerca de su labor. Este espectáculo no tiene una historia de base más que la de cada uno de ellos en el teatro, existen acciones simultáneas casi todo el tiempo y muchos de los elementos utilizados ya han sido empleados en otros espectáculos. Para muchos de los que ya habían visto otros espectáculos del grupo anteriormente, les parecía una repetición de ellos; desde mi punto de vista la propuesta es clara, los actores traen a esta puesta lo que ya han hecho antes porque es parte de su historia como actores y a la vez como seres humanos.

20 de octubre. Este día pude trabajar con Roberta Carrieri en Tiempo para soñar. Lo que primero realizamos con ella fue un reconocimiento del espacio y luego nos desplazamos en él, utilizando como motor de desplazamiento distintas partes del cuerpo. Después hicimos el ejercicio de la serpiente, que consiste en imaginar una serpiente que está desde la base de nuestra columna y que la recorre, provocando una tensión en ésta,

hasta llegar a los ojos; existen tres momentos: cuando el cuerpo está flojo, cuando la serpiente comienza a recorrer la columna y cuando finalmente sale por los ojos teniendo un punto fijo en la mirada y manteniendo la tensión en la columna. Luego realizamos un trabajo vocal que comenzó en el piso en posición tándem con los ojos cerrados, ubicando resonadores en la boca, la cabeza, la espalda, el vientre, la nariz; posteriormente nos levantamos lentamente y buscamos los mismos resonadores con sonidos manteniéndolos dentro y luego lanzándolos a lo lejos. Trabajamos con un texto al que le dimos matices en la voz, imaginando que ésta era neblina, un río, un lago, burbujas o mar en tempestad. En el trabajo de Roberta los ojos representan una parte de extrema importancia, explicándoselo a los otros por medio de su ejercicio de la serpiente; además del manejo de imágenes para la labor con la voz.

En el espacio para reflexionar sobre el flujo tuvimos la visita de una bailarina de flamenco, junto con un guitarrista y una *cantaora*. Su maestro explicó que el flamenco es el resultado de una combinación de muchas influencias de distintas culturas que se unen en esta danza. Hicieron demostraciones de las coreografías, que tienen una gran parte de improvisación a partir de secuencias de movimiento fijas del flamenco, explicaron los tipos de movimientos y los tiempos de ejecución. Para la bailarina tiene que existir una conexión entre la mirada, la mente, el cuerpo y el espectador, la relación constante entre estos elementos tiene como resultado una danza bien ejecutada, para ella eso representa el flujo.

Después Iben Nagel Rasmussen hizo una demostración de su trabajo, un fragmento de su trabajo, del cual dijo brevemente que el flujo y la energía están relacionados y se deben encontrar en cada acción realizada en el escenario.

Ileana Citaristi también dio una demostración de danza Odissi, para ella la danza es flujo, encontró una similitud entre lo mencionado por la bailarina de flamenco y lo que a

ella le han enseñado; en la danza Odissi existe una continua relación entre las manos, la mirada, la mente, la emoción y el sentimiento, esto es el flujo. También demostró que el flujo es constante en algunas danzas, a pesar de que aparecen distintos personajes que deben ser interpretados por la misma bailarina, la danza no debe interrumpirse o cortarse por dichos cambios.

El espectáculo que se presentó este día fue *Orô de Otelo*, que fue creado en una ISTA, en él se intenta unir la técnica de danza Orixá de Augusto Omolú con un texto occidental, Otelo. El actor – bailarín interpreta todos los personajes de la obra de Shakespeare partiendo de las estructuras codificadas pertenecientes a la tradición en la que él se formó. Aunque este espectáculo contiene la característica de los trabajos que se realizan en las reuniones de la ISTA, al mezclar elementos de distintas culturas, me parece que el resultado es solo la unión de dos elementos: las danzas estructuradas de los Orixás y el texto de Shakespeare; pero no en retroalimentación o en verdadera combinación, es decir que no se consigue una unión sino que sólo se corta y pega de una y de la otra. Ver bailar a Augusto es una buena experiencia pero como espectáculo no logra estructurarse, desde mi punto de vista.

21 de octubre. Este día trabajé con Kai Bredholt, comenzamos entonando nuestra voz con su acordeón, luego jugamos con distintos sonidos vocales. Kai nos enseñó la tonada de una canción que después cantamos afuera del salón en una especie de balcón. Con estos ejercicios sentimos nuestra voz y la transformamos en un canto fuerte que podía ser transmitido a muchos. Para Kai es importante trabajar la voz como cualquier otro músculo del cuerpo y todos tenemos capacidades para cantar, lo que se debe hacer es ejercitarlo continuamente.

En las demostraciones, Julia Varley explicó que es importante crear un puente entre las acciones, realizó distintos ejercicios de voz en los que ponía distintos puntos ortográficos, distintas sensaciones o ejecutando distintas acciones, lo que da como resultado la variación de la voz y la producción de distintos sonidos.

Posteriormente Augusto Omolú dijo que el flujo está presente en la cultura brasileña en la mezcla de la cultura negra e indígena. Hizo algunas demostraciones de danzas Orixás y luego del ejercicio Tre – tre. Como ya se ha dicho el Tre – tre es un ejercicio estructurado por acciones propuestas por Julia, Iben y Roberta y que después fue adaptado por las formas propias de las culturas representacionales a las que pertenecían otros actores – bailarines. Primero Augusto junto con Julia demostraron el ejercicio original y después Augusto lo ejecutó con su adaptación a partir de su tradición Orixá; en este ejercicio es importante distinguir que aunque la manera de efectuar los movimientos pueda ser distinta, de acuerdo a la estructura propia de cada técnica, los motores de tales movimientos funcionan igual, es decir que nos encontramos con principios similares. Finalmente Julia y Augusto mostraron una improvisación que surgió por un ejercicio de imágenes.

Esta noche pude ver *Itsi Bitsi*, este espectáculo es interpretado por Iben Nagel Rasmussen y los músicos Kai Bredholt y Jan Ferslev, en cuanto a la historia del espectáculo es clara la referencia a datos autobiográficos por parte de Iben. Es una obra que logra tocar las más íntimas fibras de quienes la ven, seguramente porque quien lo transmite lo está haciendo desde lo más íntimo. Más que un espectáculo se convierte en un espacio de confesión y de entrega por parte de Iben lo cual se percibe sensitivamente y se agradece. El trabajo de Iben es técnicamente impecable, además de contar con una creatividad evidente, en verdad logra llegar a todos los sentidos.

22 de octubre. El trabajo realizado con Tom Leabhart, este día, fue una introducción al calentamiento realizado en la técnica de mimo de Decroux, los ejercicios básicamente se enfocan a la distensión y al fortalecimiento de la espalda, todos fueron realizados en el piso, boca arriba y con una toalla en la nuca para alinear la cabeza con la columna vertebral. Tom explicó que es importante este primer trabajo para la espalda ya que es el eje de todas las acciones realizadas por un mimo.

En la tarde tuvimos la visita de Benito Zambrano, director de cine y comerciales español. Presentó fragmentos de *Solas* su última producción cinematográfica y de algunos trabajos de publicidad, para él el flujo va a darse mientras el resultado visto en pantallas tenga una continuidad en la edición, sin que se pierda el trabajo que los actores realizaron al hacer distintas tomas de las que se obtiene el resultado final.

Luego Tom Leabhart hizo una demostración de un ejercicio en el que la anécdota son tres historias referentes a Decroux.

Después Roberta Carrieri explicó que desde su punto de vista el flujo podía aparecer cuando desaparecía el miedo de estar en un escenario y que el miedo desaparece con la práctica. Presentó un pequeño fragmento del espectáculo *Sal*.

Se presentó el espectáculo más reciente realizado por el grupo Atalaya, *Medea*. Para la preparación de este espectáculo el grupo se entrenó con maestros de diferentes técnicas, lo que se ve en el escenario son actores que han estudiado mucho pero que caen en la superficialidad, el espectáculo está lleno de exageraciones tanto actorales como escénicas, de igual forma en la dramaturgia se toman textos de todas las versiones existentes de *Medea*. El resultado es una puesta que busca impresionar pero que no lo hace desde lo más importante que es la labor actoral.

23 octubre. En el penúltimo día de actividades, tuvieron lugar las presentaciones de algunos de los grupos ante el resto de los compañeros. Se trataba simplemente de una pequeña demostración para ver y conocer el trabajo que se había realizado en cada grupo de Primeros pasos, el primer grupo fue el dirigido por Tom Leabhart y Augusto Omolú, después el grupo de Ileana Citaristi y Ana Wolf.

Después se dieron las últimas demostraciones en relación al flujo, la primera fue de Jonah Salz asistente, discípulo y traductor de Akira Matsui, en ella mostró el trabajo del abanico en el teatro Nô. Posteriormente Frans Winther, músico y actor del Odin, dijo que para él la esencia del flujo es el tiempo, aunque el tiempo es sólo una de las dimensiones del flujo y del trabajo en general; su demostración se compuso por la unión de voces, aplausos, un poema, el bajo y una tonada, la completa armonía de estos elementos eran una síntesis de lo que para él representa el flujo.

Más tarde pude trabajar con Ileana Citaristi con quien comenzamos conociendo e imitando las posiciones básicas de los pies, del torso, de la cabeza, de los ojos y de las manos (mudras) de la danza Odissi. Después nos enseñó los movimientos del elefante y de la serpiente.

Este día también pude trabajar con Akira Matsui, aunque más bien fue una pequeña explicación y demostración de los cantos utilizados en el teatro Nô y de las máscaras que los actores utilizan.

Por la tarde se llevó a cabo un trueque con los habitantes de La Rinconada, el Odin presentó su espectáculo *Oda al progreso*, que justamente tiene la función de ser trocado. En él se hacen presentes los personajes “míticos” que han sido creados por los actores y que han estado presentes en los trueques. Gracias a que pude presenciar éste espectáculo y la

respuesta de lo que prepararon los habitantes de La Rinconada pude constatar la vigencia del trueque y del interés de las partes involucradas de realizarlo.

24 de octubre. Fueron las demostraciones del resto de los grupos de Primeros pasos, el de Roberta Carrieri y Akira Matsui, el de Torgeir Wethal y I Wayan Bawa, el de Cristina Wistari y Tage Larsen. En nuestro grupo primero realizamos desplazamientos con los principios que nos había enseñado Torgeir, después nos sentamos en unas sillas desde donde trabajamos la Historia de Goya y algunos de nosotros la realizamos de pie, junto con el canto. Después con Bawa mostramos algunas de las posiciones que nos había enseñado y luego cada uno comenzó a caminar de alguna de las formas aprendidas con Bawa, a su indicación nos desplazamos como fuego, a la siguiente indicación todos nos dirigimos al centro con el inicio del canto, a la siguiente señal nos sentamos en círculo en el piso y desarrollamos el resto del canto. Estas demostraciones podrían representar, en resumen, el pequeño proceso que tuvimos con Torgeir y con Bawa a lo largo de la semana.

Por la tarde Eugenio Barba dio sus conclusiones de la XIII sesión de la ISTA y del tema a tratar, el flujo. Respecto a la ISTA la considera un espacio en el cual el puede seguir investigando sobre lo que le inquieta y revitalizar la actividad teatral. Respecto al flujo concluyó que era un término que no se podía incluir en la Antropología Teatral ya que no es un concepto que pueda ser definido claramente y que tenga equivalentes en diferentes culturas. El flujo es el momento máximo de fluidez en donde se llega a un nivel de tensión y el momento en que se dilata. De cierta manera el flujo está relacionado con la superstición de cada uno, por eso es difícil definirlo.

Más tarde se dio un ensayo abierto al público local de la composición creada a partir del trabajo en el espacio de Elsinor durante la semana. Cabría repetir que el trabajo musical

fue la base para la unión con el trabajo surgido por las improvisaciones con un resultado muy bueno.

Al siguiente día regresamos a Sevilla. De esta manera terminó la XIII ISTA, dejándome claro la continua investigación y renovación por parte de la Antropología Teatral y del Odin Teatret.

Respecto al tema central de esta sesión, para mí, el flujo tiene que ver con la completa armonía de todos los elementos presentes en el trabajo escénico, por lo que me parecían muy acertadas las palabras que aparecían como subtítulo para la sesión: ritmo, organicidad y energía; tal vez por eso las definiciones que se dieron durante este tiempo podían ser muy diferentes pero encontraban puntos en común, dependiendo de la proveniencia de los participantes definían el flujo con elementos que eran importantes para ellos y el desarrollo de su técnica, sin embargo no se llegó a encontrar una definición que comprendiera la de cada uno porque también tenía que ver con la interpretación y el sello personal que cada persona tiene en su trabajo.

Por el hecho de no poderse definir objetivamente, sino subjetivamente, Eugenio decidió que no se podría integrar la palabra flujo en la Antropología Teatral, sin embargo creo que el flujo es una de las cualidades que se puede hallar en la presencia, término que si ha podido definirse dentro de la Antropología Teatral, pero que evidentemente está en el plano del trabajo personal de cada intérprete.

En relación a la experiencia personal que significó poder asistir a esta reunión, fue muy interesante comprobar de "*cerquitita*" todo lo que había podido leer y escuchar acerca de la Antropología Teatral, además de comprobar la vigencia que tiene este estudio y del trabajo continuo que se da en este círculo. Poder ver a representantes de distintas técnicas escénicas mostrar e intercambiar sus conocimientos, me dio la oportunidad de darme cuenta

de todos los principios propuestos por la Antropología Teatral directamente y en sus diferentes matices.

Por otro lado el trabajo con los participantes fue muy enriquecedor, pero sobre todo el realizado con los integrantes del Odin Teatret, porque son actores comprometidos y apasionados por lo que hacen y eso lo transmiten en sus espectáculos, en sus participaciones y en sus clases. Tomar el ejemplo de investigación constante y la importancia que dan al proceso individual es una de las huellas más importantes que dejaron en mí.

Eugenio Barba considera que hay tradiciones que viven mucho tiempo y otras que mueren, para él lo creado por el grupo representa ya una tradición, la tradición del Odin Teatret que tiene 40 años, entonces esa tradición morirá cuando ellos mueran. Esto tiene un lado de cierto y triste, pero también creo que por otro lado ésta es y será una tradición que ha enseñado e influenciado a muchos, por lo que no morirá del todo.

Bibliografía

BARBA, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, México, Col. Escenología, Gaceta, 1986.

_, *La canoa de papel, Tratado de Antropología Teatral*, México, Col. Escenología 18, Gaceta, 1992.

_, *La tierra de cenizas y diamantes, Mi aprendizaje en Polonia*, Barcelona, Octaédro, 2000.

_, *A mis espectadores, Notas de 40 años de espectáculos*, Asturias, Col. sobreEscena 3, Oris Teatro, 2004.

BARBA, Eugenio y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*, México, Escenología, 1990.

BARBA *et ad.*, *Andersen Drøm*, Holstebro, Nordisk Teaterlaboratorium, 2004.

BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

_, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, México, Nueva Imagen, 1982.

BROOK, Peter, *La puerta abierta*, Barcelona, Alba, 1999.

_, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 2000.

CRUCIANI, Fabrizio, *Arquitectura Teatral*, México, Col. Escenología 25, Gaceta, 1994.

DE MARINIS, *El nuevo teatro, 1947 – 1970*, Barcelona, Instrumentos Paidós 6, Paidós, 1988.

GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2002.

VARLEY, Julia, *Viento al oeste, Novela de un personaje*, Holstebro, Odin Teatrets

_, “*Il sigaro – L’eco del silenzio*”, texto inédito (versión fotocopiada, *sd*).

SZYDŁOWSKI, Roman, *El teatro en Polonia*, Varsovia, Interpress, 1972.

Revista *Máscara*, año 2, núm. 9 – 10, México, Escenología, 1992.

Revista *Máscara*, *sd.*, núm. 11 – 12, México, Escenología, *sd.*

Revista *Máscara*, año 4, no. 19 – 20, México, Escenología, 1994 – 1995.

Video del espectáculo *El Evangelio de Oxyrhincus*, del Odin Teatret, dirección escénica de Eugenio Barba.

Video del espectáculo de demostración *El eco del silencio*, de Julia Varley, actriz del Odin Teatret.

Video del espectáculo de demostración *El hermano muerto*, de Julia Varley, actriz del Odin Teatret.

Video del espectáculo de demostración *Huellas en la nieve*, de Roberta Carrieri, actriz del Odin Teatret.